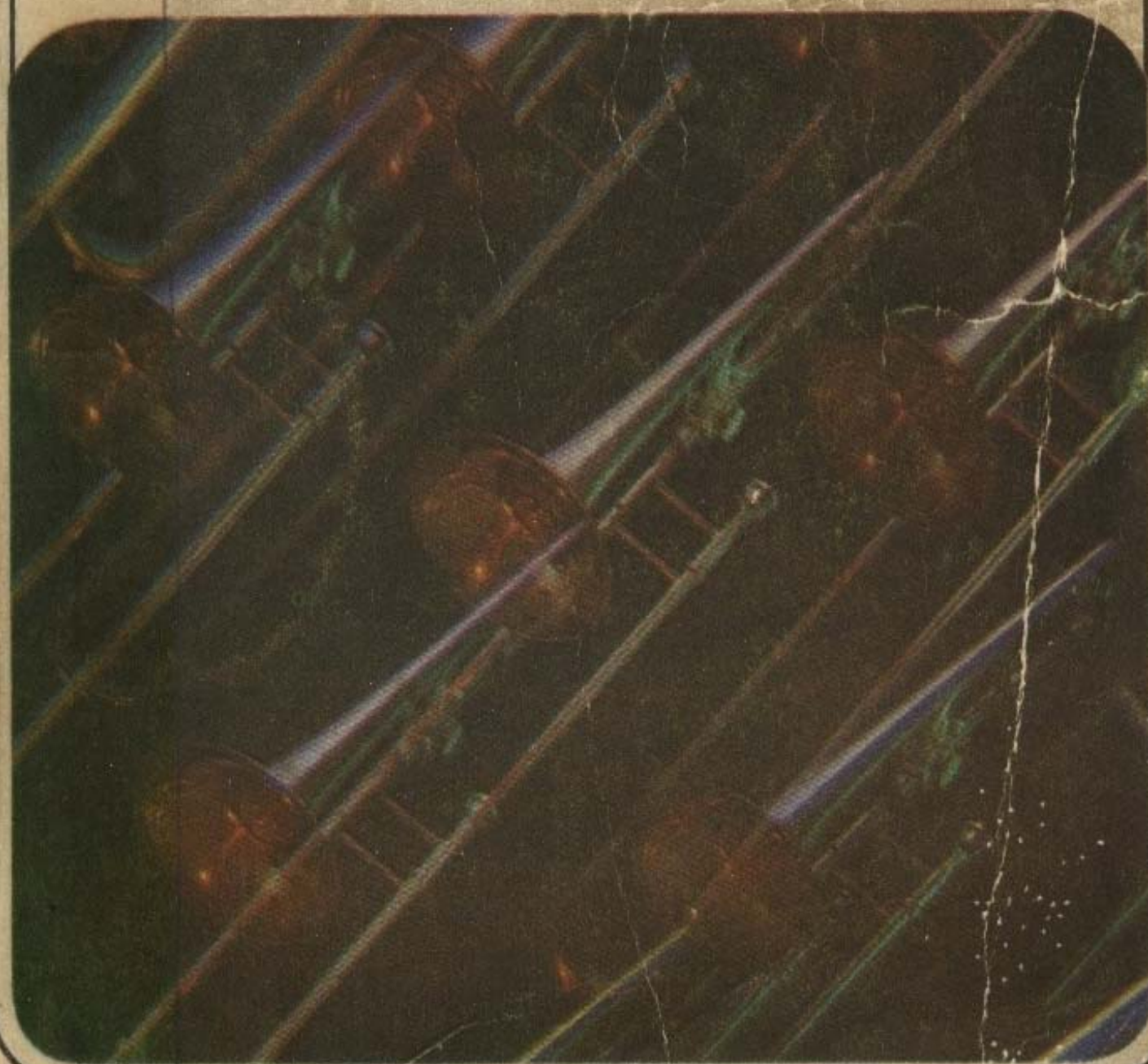


B.A.  
781.42  
S439

# EL CONTRAPUNTO DEL SIGLO XX

HUMPHREY SEARLE



**EL CONTRAPUNTO  
DEL SIGLO XX**



UNIVERSIDAD DE CALDAS

---

BIBLIOTECA

BR  
#81.412  
S 439

OTOP  
BIBLIOTECA DE  
LA CIUDAD DE CALDAS

# EL CONTRAPUNTO DEL SIGLO XX

HUMPHREY SEARLE

Prólogo de Sergio Fernández Barroso

UNIVERSIDAD DE CALDAS	
DPTO. BIBLIOTECAS	
Fecha	VIII-26-80 No. 043169
Fine	Interes gral
Vols.	El.
Comp. \$	Don. <input checked="" type="checkbox"/> Coni.



EDITORIAL ARTE Y LITERATURA,  
CIUDAD DE LA HABANA, 1978 DE CALDAS

BIBLIOTECA

Edición: Radamés Giro  
Diseño: Carlos Rubido  
Foto de cubierta: Kampo  
Corrección: Olga Molina  
Laboratorio de color: M. Antonia Barreras

EDITORIAL ARTE Y LITERATURA  
Calle G n.º 505, Plaza de la Revolución,  
Ciudad de La Habana, Cuba.

## PRÓLOGO

La presente obra, El contrapunto del siglo XX de Humphrey Searle,\* no es en modo alguno un amplio tratado sobre este aspecto tan importante del arte musical; es, más bien, un libro de información para aquellos que posean algunos conocimientos armónico-contrapuntísticos propios de la primera mitad de este siglo.

Para ello, el autor ha optado por exponer aspectos generales de estas materias, tal como se encuentran en las obras de cinco compositores europeos de diferentes tendencias: Stravinski, Milhaud, Bartók, Hindemith y Schönberg, con referencias a sus discípulos: Alban Berg, Anton Webern y Ernest Krenek.

Posteriormente dedica un capítulo a varios compositores que son presentados brevemente, y pasa, de figuras sin trascendencia, como Van Dieren, a otras de gran importancia para la música de este siglo, como Edgar Varèse, a quienes llama, caprichosa y co-lectivamente, «algunos independientes».

La publicación de este volumen cubre una imperiosa necesidad en cuanto al conocimiento de las técnicas armónicas y polifónicas del siglo XX; y si volvemos a emplear el término armónico, no lo hacemos sólo porque necesariamente existen conexiones y condicionantes entre estas dos materias, sino, además, porque Searle pierde en ocasiones el hilo conductor de su propósito fundamental: el contrapunto, como ocurre, por ejemplo, en el capítulo VI: «Hindemith y su cromatismo diatónico», donde apenas

\* Nació en Inglaterra en 1915. Estudió en el Royal College of Music de Londres. Fue discípulo de Webern y utilizó en la composición la técnica dodecafónica. Tiene numerosas obras para orquesta. Este es su único libro como teórico.

hay una mención de la horizontalidad; y, por otra parte, porque aun cuando trata alguna técnica lineal en lo básico, como lo es el serialismo, la información se orienta hacia cuestiones que no gravitan sobre el objetivo principal del libro; ejemplo de ello es cuando hace referencia a la manipulación de la serie dodecafónica desde su comportamiento propio hasta la función que pudiera tener determinado manejo de ésta dentro de la textura musical.

El lector se enfrentará, como hemos dicho, a situaciones nuevas o poco manejadas por él, en lo armónico, histórico y estilístico de los compositores tratados.

Queda, pues, este manual, a disposición de los interesados en esta materia, como elemento que le brinda información teórica general sobre aspectos fundamentales de la música del siglo XX.

SERGIO FERNÁNDEZ BARROSO

## CAPÍTULO I

### INTRODUCCIÓN

¿Es posible, en realidad, dar algunas reglas generales de la moderna escritura contrapuntística? Para muchos, la música moderna parece hallarse en un estado de completa anarquía; existen tantos métodos y sistemas que parece casi imposible hallar algún factor común. Tenemos compositores que emplean la escritura diatónica con disonancia hábilmente usada, como Stravinski; otros que abogan por el politonalismo, como Milhaud; otros que emplean escalas peculiares, derivadas del arte popular, como Bartók; y algunos, como Schönberg y Hindemith, que han inventado sus propios sistemas de composición y establecido reglas que son seguidas principalmente por sus discípulos. Éstas son las más importantes tendencias de la música actual; pero hay otras muchas, y gran número de compositores emplean ideas sacadas de cada uno de los métodos y sistemas que arriba se mencionan. Pero, de todos modos, nadie cree seriamente que no existe ley alguna; por instinto, los compositores se dan cuenta de lo que suena bien y lo que suena mal. Nuestro propósito, por lo tanto, es descubrir y probar por qué razón los compositores modernos escriben como escriben; en realidad, hallar cuál es el método, si lo hay.

El estudiante que quiere ser compositor se ve precisado (si frecuenta una escuela de música) a pasar muchas horas escribiendo ejercicio de contrapunto en los estilos de Palestrina y Bach. Puede objetar que malgasta el tiempo alegando, con toda razón, que no hay compositor moderno que no cumpla repetidamente las mismas reglas que tan cuidadosamente le mandan a estudiar. Pero, en realidad, el estudiante no pierde su tiempo;

con esos ejercicios revive el proceso histórico de la música. Si no hubieran existido ni Palestrina ni Bach, Bartók y Schönberg no hubieran sido posible; cada compositor tiene que aprender las lecciones del pasado antes de emprender nuevos desarrollos. No existe, en verdad, ruptura entre la música moderna y la del pasado; cada elemento de las obras escritas por cualquiera de los compositores actuales es el desarrollo de algún rasgo que se halla en sus predecesores. Solamente entendiéndolo así estaremos en condiciones de hacer un análisis minucioso de las diferentes tendencias de la música moderna; es indudable que, antes de emprender el estudio del contrapunto contemporáneo, el estudiante debe poseer un completo conocimiento de los procedimientos empleados por las anteriores generaciones. No es buen sistema el empezar una novela policíaca por el medio, cuando no se tiene idea de quién es el detective, quiénes los posibles delincuentes e incluso quién es el muerto.

Por lo tanto, supongo que los lectores de este libro tienen conocimientos suficientes de armonía y contrapunto hasta aproximadamente los tiempos de Wagner. A partir de este punto, procuraremos ante todo enfocar la perspectiva de la historia de la música en los últimos cuatro siglos. Este período puede dividirse en tres grandes épocas. La primera empieza en el siglo XV y decae con la muerte de Bach en 1750, y puede llamarse época polifónica, por cuanto su factor dominante, por lo general, es el contrapunto y no la armonía. El segundo, que comprende los clásicos vieneses y los compositores románticos, disminuye alrededor de 1910; es principalmente una época en que predomina la armonía, con tendencias contrarias a las del anterior. Nuestra Edad Moderna es principalmente contrapuntística, y existen sus razones, con las características predominantes de las épocas que la precedieron. Estas características se relacionan con la cuestión de la tonalidad, que tal vez sea el problema de más importancia entre los que tendremos que afrontar en el transcurso de nuestro estudio.

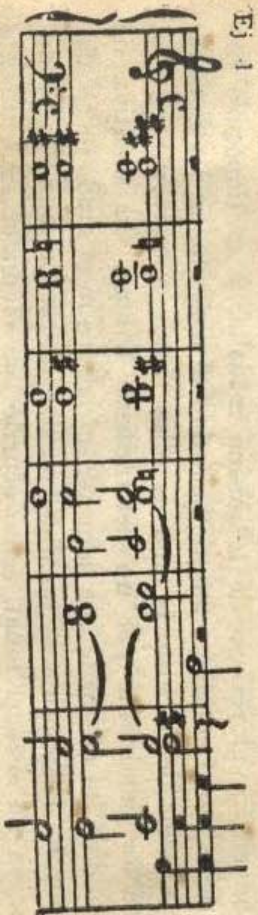
El período anterior a Bach contempla la gradual disolución de los siete modos eclesiásticos tradicionales en los que la música se había basado hasta entonces, y su fusión dentro de la escala

diatónica *mayor* y *menor*; en cierto sentido fue una época de transición. El período de 1750 hasta 1910, por otra parte, fue estático, basado en la firme tonalidad de las dos escalas, *mayor* y *menor*; sólo a fines del ciclo el cromatismo empieza a debilitar la supremacía de esas escalas. Nuestra época moderna en sus inicios fue, asimismo, un período de transición dentro del cual la escala diatónica de siete notas, más cinco *accidentales*, se ve gradualmente remplazada por una de doce.

En el transcurso de la obra, trataremos esta cuestión de la tonalidad con más detalle; pero diré desde ahora que, por lo general, una edad de transición parece ser predominantemente contrapuntística, mientras en las edades estáticas predomina, al parecer, la armonía. Claro que armonía y contrapunto son el anverso y el reverso de la misma medalla, y es imposible tratarlos como entidades aparte; pero lo cierto es que en los distintos períodos de la historia uno de ellos tiende a convertirse en el factor dominante por un determinado tiempo. La cuestión de cuál de los dos tiene que dominar se rige según el grado de solidez que ha conseguido la tonalidad dentro de ese período. Si predomina un sistema tonal, como ocurrió con el diatonismo durante la mayor parte de los siglos XVIII y XIX, éste sabe construir una sólida estructura de acordes que acompañarán a los temas principales. En realidad, la idea de un canto con su acompañamiento sólo es posible dentro de la estructura de un sistema semejante, y así vemos que este procedimiento fue el empleado por todos los compositores desde Karl Philip Emmanuel Bach hasta Wagner. En tales sistemas puede también existir un contrapunto; pero estará regido estrictamente por el esquema armónico; es decir, que, en general, el contrapunto sale de la armonía, y no viceversa. (Basta comparar las fugas de Mendelssohn, Schumann o Händel con las de Bach para darse cuenta del fenómeno.) En cambio, dentro de un período contrapuntístico, como el de Palestrina o de Bach, y también hoy en día, las armonías generalmente resultan del movimiento de partes independientes entre sí.

Comprendo que estoy generalizando considerablemente al hacer tales afirmaciones; se pueden, en efecto, hallar melodías

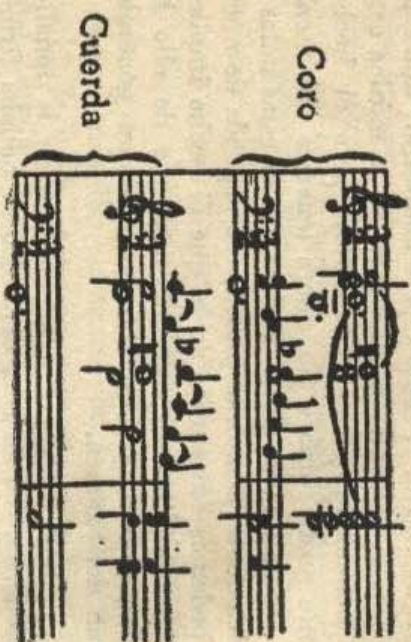
con acompañamiento en Purcell, y aun en Händel y Bach, como se encuentran abundantes ejemplos de contrapunto en Mozart, Beethoven y Brahms; pero me limito a afirmar que el aspecto del primer período es predominantemente contrapuntístico, y el del segundo, armónico; y, en cuanto al presente, creo que también está dominado por el contrapunto. En los períodos contrapuntísticos se encuentra un mayor grado de experimentación armónica, como resultado del entretreído de varias partes independientes, que suele a menudo producir resultados sorprendentes, como el del ejemplo 1, actualmente, me parece, bastante divulgado, sacado del madrigal de Gesualdo da Venosa, *Moro Lasso*, publicado en 1611:



La secuencia de acordes aquí anticipa el motivo del «beso» en *La Wallkiria* (como advierte Philip Heseltine en su estudio sobre Gesualdo);<sup>1</sup> con todo, cada una de las partes se mueve con toda simplicidad y naturalidad, casi siempre por <sup>grandes</sup> <sup>escalas</sup> conjuntos, y sólo existe un intervalo disminuido, del tipo que cualquier tratado de contrapunto permite. Sin embargo, ningún compositor del siglo XVIII o XIX se hubiera atrevido a escribir un pasaje parecido, ya que lo habría considerado exclusivamente desde el punto de vista armónico. De la misma forma, el extraordinario choque de «falsas relaciones» en los elisabetanos y Purcell se deriva del lógico movimiento contrapuntístico de las partes. He aquí un típico ejemplo del *My Heart is Inditing* (*Mi corazón escribe*), de Purcell:

<sup>1</sup> Cecil Gray y Philip Heseltine: *Carlo Gesualdo*, Londres, 1926.

## Ej. 2



El hecho de que pudieran escribirse tales progresiones significativas que no existía entonces un sistema armónico fijo, basado en una escala y tonalidad definidas. (Aquel proceso de descomposición de los modos eclesiásticos en las escalas mayor y menor es demasiado complejo para que lo tratemos, y, además, no forma parte de nuestro tema; pero basta con decir que se encuentran elementos modales hasta en Bach y compositores más recientes.) Ahora nos hallamos exactamente en la misma posición; el sistema diatónico se ha descompuesto bajo el cromatismo de Liszt y Wagner, y nos quedan sus restos, que se agitan como objetos flotantes sobre un mar de nuevos y extraños sonos.

El proceso mediante el cual el sistema diatónico se vio minado por dentro es hoy familiar a la mayor parte de los lectores, y, por lo tanto, no hay necesidad de explicarlo con detalle. Basta con observar que hacia 1910 compositores tan distintos entre sí como Bartók, Busoni, Schönberg y Stravinski usan del todo libremente las doce notas de la escala cromática, y Schönberg iba tan allá que, por lo menos en teoría, echaba la tonalidad por la borda. Podemos resumir el cambio efectuado diciendo, como he indicado más arriba, que en vez de considerar las siete notas de la escala diatónica como superiores de las cinco notas accidentales, subordinadas suyas, se consideran iguales las doce notas. Esto no significa que todos los compositores modernos miren como iguales las doce notas, ni que no haya tonalidad en la música moderna. De

hecho, los compositores emplean elementos directamente derivados del sistema diatónico, y, como espero demostrar, una especie de tonalidad se halla presente en gran parte de la música actual, incluyendo a Schönberg y sus seguidores;<sup>2</sup> pero el hecho es que, tanto si nos gusta como si no, ahora tenemos una escala de doce notas en vez de una de siete. Podemos usar estas notas diatónicas o cromáticamente, como nos plazca; eso depende de nuestro gusto; pero no podemos escaparnos de lo que el hecho implica. Espero enseñar en este libro el diferente uso que de ello han hecho varios compositores, y sacar las conclusiones generales que se desprendan del examen.

Esto me lleva otra vez a la cuestión de la tonalidad en la música moderna. El sistema diatónico se hallaba firmemente establecido en las triadas mayor y menor, como sabemos; pero éstas se han visto remplazadas por acordes de más compleja formación. Sin embargo, estos nuevos acordes se desarrollan naturalmente de los antiguos, usualmente añadiendo o alterando notas de aquéllos, y son muy pocos (por ejemplo, el acorde construido a base de cuartas perfectas) los realmente nuevos completamente. Los acordes nuevos son en realidad lejanos parientes de los viejos; y, aunque presenten diferentes aspectos y parezcan por lo general no conducirse del mismo modo que sus antecesores —ya he apuntado que, en cualquier caso, muchos de ellos nacen del resultado de un movimiento contrapuntístico—, todavía pueden ser referidos a un centro tonal correspondiente a la antigua tónica.<sup>3</sup> Incluso Schönberg llamaba su sistema «Composición basada en doce notas referidas exclusivamente la una de la otra entre sí», significando que, para él hay doce *tonalidades*<sup>4</sup> de igual importancia que requieren ser equilibradas unas contra otras. En realidad,

<sup>2</sup> El autor estudia el desarrollo de la música en la primera mitad del siglo XX, y esta afirmación no es válida para la segunda. (N. del E.)

<sup>3</sup> El aspecto armónico fundamental de la armonía del siglo XX en sus inicios fue, más que la aparición de nuevas construcciones cordales, el tipo de enlace o conducción que sobre ella se desarrolló, punto técnico en el que se rompían verdaderamente los moldes tradicionales, aún sin la presencia del contrapunto (ver Debussy).

<sup>4</sup> El término tonalidad aquí empleado por el autor, no es un concepto preciso; más correcto sería, tonos o sonidos.

detrás de todas las complicaciones, variaciones, compresiones y elipsis de la música actual, hallamos todavía un centro tonal,<sup>5</sup> naturalmente, no igual a la antigua tónica, y referido ahora a una escala de doce notas, en vez de siete. El sistema diatónico se ha visto sustituido por lo que llamo *expansión de la tonalidad*, concepto que espero exponer más detalladamente en los próximos capítulos.

En resumidas cuentas, vivimos ahora un período predominantemente contrapuntístico, en cierto modo paralelo a la época entre Palestrina y Bach; el sistema diatónico de los siglos XVIII y XIX ha dejado de existir en su antigua forma, pero no hay ruptura completa con el pasado; elementos de la antigua música han continuado en la nueva, y poseemos una concepción distinta de la tonalidad, basada en la escala de doce notas. Consideraremos estos puntos en detalle examinando la obra de varios compositores que han realizado esta revolución. Pero pasemos ahora a describir cuáles son los hechos que nos han llevado hasta la situación actual.

<sup>5</sup> No puede llamarse centro tonal, puesto que el concepto y sentido de la tonalidad no funcionan en este caso. Realmente se trata de ejes, que pueden ser una nota (sonido eje), un acorde (Várguido, Eje) Orceletta, CAS



## CAPITULO II

### EL DESARROLLO DEL CONTRAPUNTO CROMÁTICO

Como ya hemos visto, los pasos que han conducido hasta el eventual derrumbamiento del sistema diatónico en su antigua forma pueden observarse en la música de períodos muy anteriores. El ejemplo, antes citado, de Gesualdo nos muestra una anticipación en el uso del cromatismo, y podemos hallar ejemplos similares en Bach y otros. He aquí un pasaje de la fuga en si menor (primer libro del *Clave temperado*):

Ej. 3

mi menor

la mayor

si menor

la dos menor (si menor)

Detailed description: This musical example consists of three systems of staves. The first system is for the key of mi menor (E minor), showing a chromatic line in the upper voice. The second system is for la mayor (G major), showing a chromatic line in the lower voice. The third system is for si menor (B minor), showing a chromatic line in the upper voice. A fourth system below the first two shows the chromatic line in the key of la dos menor (A minor), which is noted as being equivalent to si menor.

El sujeto de la fuga se encuentra en el bajo, y puede verse como las veinte notas que lo componen contienen las doce de la escala cromática. Sin embargo, no está armonizado cromáticamente, sino tratado por una serie de modulaciones pasajeras, como se indica más arriba. Esto es típico del procedimiento armónico de Bach: por muy cromáticos que sus temas sean, nunca pierde de vista los principios básicos de la tonalidad. (Véase también la *Fantasia cromática y fuga*, que contiene sorprendentes progresiones armónicas, y la armonización que Bach escribió para el coral *Es ist genug*. El hecho de que el compositor dodecafonico Alban Berg haya podido insertarlo, con su armonización original, en su *Concierto de violín* prueba cuán *avanzado* era Bach en el uso de la armonía cromática).

Del ejemplo que acabamos de citar a este pasaje de la *Fantasia y fuga* de Liszt sobre el nombre de Bach no va más que un paso:

Ej. 4

Andante

sempre pp

Detailed description: This musical example shows a chromatic passage in the key of si menor (B minor). It is marked 'Andante' and 'sempre pp'. The score consists of two systems of staves. The first system shows the chromatic line in the upper voice, and the second system shows the chromatic line in the lower voice. The passage is characterized by its slow, expressive movement and the use of chromaticism.

Aquí se ven la tercera y cuarta entrada de las voces, en la más alta y la más baja de ellas, respectivamente. El tema es semejante al sujeto que emplea Bach en el ejemplo 3; pero, en este caso, va acompañado de un contrapunto cromático, del que resulta una modulación tan constante que casi equivale a una suspensión de la tonalidad. (El mismo Liszt se dio cuenta de ello; lo demostró al estimar necesario poner a continuación de este pasaje un largo pedal sobre la dominante *re* antes de introducir una posterior entrada del sujeto en *sol menor*). Esta especie de escritura cromática, consistente sobre todo en movimientos de semitono y basada en una considerable extensión del acorde de séptima disminuida, se puede ver en varias obras del período central de la producción de Liszt singularmente en esa *Fantasia y fuga*, y también en las *Variaciones sobre un bajo ostinato*, de la Cantata de Bach, *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*, que constituye un tema cromático. En efecto, Liszt, más que ningún otro compositor del siglo XIX, comprendió los experimentos cromáticos de Bach y supo desarrollarlos para sus propios fines.<sup>6</sup>

En este particular le siguieron varios compositores más jóvenes entre los cuales descuella Max Reger (1873-1916). Reger fue en grado superlativo un compositor contrapuntístico; su estilo denota una considerable influencia de Bach — en realidad, buena parte de su obra no es más que una copia del viejo maestro—. Pero también ha comprendido las lecciones de cromatismo de Liszt y Wagner, lo que se puede ver en el pasaje de sus *Variaciones y fuga* sobre un tema original, op. 73, típico de su método de escritura cromática:

(Véase ej. 5, pág. 11.)

En este ejemplo se puede ver la entrada final del sujeto de la fuga, en el *pedalier*. Es evidente que los primeros cuatro compases muestran un sentido tonal continuamente fluctuante, mientras que los últimos conducen gradualmente hacia una cadencia del todo convencional. Esta combinación de lo cromático y lo diatónico es lo que hace que el estilo de Reger sea ilógico y

<sup>6</sup> Un uso considerable de armonía cromática, principalmente para la modulación y movimiento de semitonos, pueden encontrarse en las obras de Spohr. (V. del A.)

Ej. 5

Valedissimo

muchas veces irrite al oyente; como se puede ver que no existe ningún motivo particular para tantas modulaciones pasajeras, y el cromatismo parece añadido porque sí, sin tener función estructural alguna.

Un ejemplo todavía más típico de los métodos que emplea Reger puede verse en una de las variaciones del tema de la obra mencionada:

(Véase ej. 6, pág. 12.)

Aquí todas las partes se mueven con absoluta lógica, y cada acorde es consonante, según las reglas de la armonía diatónica; pero el efecto total resulta de una incontrolada e innecesaria modulación. Compárese con el ejemplo de Gesualdo (Ejemplo 1), que también produce modulaciones cromáticas por medio del movimiento lógico de partes individuales. Pero allí el conjunto obedece a fines dramáticos y emocionales, lo que falta en el ejemplo que

Ej. 6

Andante

Reger. Sin embargo, este compositor es importante por ser uno de los que contribuyeron a la descomposición de la tonalidad; su tratamiento de las consonancias ha sido imitado por otros compositores que, en vez de ellas, emplearon disonancias, como se verá más tarde en el Capítulo VII.

Otro compositor de la misma época que también ha hecho uso avanzado del cromatismo es Richard Strauss. Strauss es primordialmente un compositor tonal y hasta diatónico; pero, en contraste con su diatonismo normal, emplea muchas veces disonancias violentas y cromáticas, señaladamente para obtener efectos dramáticos. Aunque es cierto que se sirve de la escritura polifónica muy preponderantemente, su contrapunto es básicamente

armónico, de manera que no se le puede considerar un contrapuntista en el recto sentido de la palabra; en él los fundamentos armónicos forman la trama, y los diversos temas parecen sobrepuestos a ellas. Un ejemplo típico se ve en estos compases de la *Vida de héroe*, en la sección del poema sinfónico donde Strauss introduce fragmentos de obras anteriores:

Ej. 7

Sehr ruhig

Aunque varios temas se hallan aquí combinados de una manera ingeniosa (no se advierte de qué obras proceden), el pasaje

no va más allá de los límites normales del contrapunto diatónico, excepto por algunos choques, de vez en cuando, entre apoyaturas, simultáneamente con su resolución. Con raras excepciones, Strauss acostumbra a no moverse de los límites de esta clase de escritura contrapuntística. Un intento más ambicioso, con todo, puede observarse en el pasaje *De la sabiduría de Así hablaba Zaratustra*:

Ej. 8

Sehr langsam

El fragmento empieza en el estilo fugado con sucesivas entradas en *do, sol, re y la*; el ejemplo nos muestra la entrada final.

Los *violoncellos* se hallan divididos en cuatro partes, cada una de las cuales está doblada a la octava inferior por los contrabajos. El tema de la fuga, cuatro compases (*Violoncello 1*), consiste en 14 notas, que incluyen las doce de la escala cromática; no obstante, no es en absoluto tonal, ya que se forma de una serie de triadas, y además está armonizado de una manera completamente tonal; en realidad, guarda cierto paralelismo con el ejemplo de Reger antes citado (ejemplo 6), por cuanto el contrapunto es principalmente armónico, y la sucesión de los acordes no parece llenar un propósito muy lógico, como no sea el de acompañar al tema principal; como se puede ver, las partes subsidiarias tienen poca vida real propia. Esto se hace patente en el tratamiento de la secuencia algo automático de la segunda y tercera partes de violoncello en los dos primeros compases del ejemplo 6.

Sería injusto despreciar la escritura contrapuntística de Strauss analizando sólo un par de ejemplos, y es indudable que hay que tener en cuenta a este músico como contrapuntista; lo que, sin embargo, quiero indicar es que Strauss, al igual que muchos compositores de este período, todavía piensa en términos de armonía, y, por muy complicado que llegue a ser el tejido de su música, en el fondo suele haber un simplísimo esquema armónico. (Por ejemplo, el preludio del tercer acto del *Caballero de la rosa*, que presenta la apariencia de un complicado fugato a seis o más voces, pero no existe una real *tensión* entre las diferentes partes, de la naturaleza de las que se hallan en Bach o en Bartók.) Hasta los primeros años de nuestro siglo, la supremacía de la armonía no empezó a verse disputada por la individualidad de las partes que la formaban. Existían, no obstante, algunos compositores de fines del siglo XIX que se esforzaban en este sentido, y puede ser que el más importante de ellos sea Gustav Mahler (1860-1911).

La contribución de Mahler a la música es cosa que tiene de masiado alcance para ser resumida en pocas palabras; como director de orquesta genial, su conocimiento de los efectos orquestales le condujo progresivamente a explorar las posibilidades que tiene el tratar instrumentos solistas o grupos de ellos y apartarse de la textura wagneriana de sonidos <sup>EN LA</sup> que <sup>PRÁCTICAMENTE</sup> cada sonido es doblado por otro. Mahler, <sup>EN EL</sup> <sup>EFECTO</sup>, <sup>TRajo</sup> <sup>LA</sup> <sup>CLAS</sup>

riedad otra vez en la escritura para orquesta: a pesar de las enormes masas que empleó, cada parte individual se oye sin esfuerzo. Su estilo se hizo cada vez más polifónico con los años; mientras las primeras sinfonías están principalmente compuestas por un tema rodado por partes subalternas, en las obras posteriores cada parte individual tiende a una mayor igualdad con las otras. El pasaje de la *Octava sinfonía* (ejemplo 9) es característico de sus últimos métodos:

Ex. 9

Coro 1  
S.A.  
T.B.

Coro 2  
S.A.  
T.B.

Es una pieza escrita a ocho voces, algunas de ellas dobladas por instrumentos. Aunque la música es enteramente diatónica, cada una de las partes se contrapone a las demás sin tener en cuenta los choques pasajeros — método que en cierto modo recuerda al empleado últimamente por Stravinski—. Pero en el caso de Mahler las armonías en su conjunto continuaban relativamente claras.

El ejemplo arriba mencionado contiene el uso de alguna imitación entre las voces; pero un pasaje ulterior del mismo movimiento, una suerte de *stretto* instrumental, utiliza todos los recursos clásicos de ampliación, disminución e inversión, combinados con modulaciones:

Ex. 10

Waldor frisch  
2 Vl.  
Cl. Bb.  
Cl. G  
Vcl. Cb.  
Vcl. D.B.  
Cor. D.B.  
Vl.  
Trp.  
Cor. D.B.

Vl. I.  
Vl. II.  
Vcl.  
Cb.

Algunos otros pasajes de Mahler muestran la misma clase de tratamiento, y sería fácil multiplicar los ejemplos. Pero pienso que queda claro con lo expuesto que Mahler reintrodujo dentro de la tradición romántica de la escritura puramente armónica la tendencia a valorizar las partes individuales por sí mismas; en él es tan importante, si no lo es más, el aspecto horizontal de la música como el vertical. En este sentido es el precursor de la escuela moderna de contrapunto.

El examen de este período de transición sería incompleto si no tratásemos de las primeras obras de Schönberg. Su música, desde 1908 en adelante (fecha en que abandonó la tonalidad), se analizará en el Capítulo VII; pero su producción anterior, que aún permanecía dentro de una armazón tonal, lleva más adelante las tendencias que se han observado en Mahler. Schönberg abordó la composición desde la música de cámara—era violinista y violoncellista aficionado; pero no conocía mucho el piano en los días de su juventud—, y, como consecuencia de su punto de partida, su escritura es predominantemente contrapuntística. Aunque en esas primeras obras no vaya más allá de las figuras armónicas poswagnerianas, los acordes casi siempre son conseguidos a través del movimiento independiente de las voces. El ejemplo 11, de uso simultáneo de un tema y su inversión, sacado del sexteto de cuerda *Verklärte Nacht* (*Noche transfigurada*, 1899), aunque complejo y cromático, es fundamentalmente tonal:

(Véase ej. 11, pág. 19.)

Un ejemplo aún más claro de este uso del contrapunto a la manera de Mahler se puede ver en el fragmento (Ejemplo 12) de *Pelleas y Melisanda* (1902). La música representa el encuentro de los dos protagonistas en la torre del castillo: el tema de Melisanda aparece en una cuádruple imitación que hacen flautas y clarinetes, y simultáneamente por el aumento de dos violines solistas sonando a la octava; contra este movimiento se oyen: el primer clarinete y el clarinete bajo, sonando un tema secundario, asociado con Melisanda, y el tema de Pelleas, que ejecuta un violoncello solista:

(Véase ej. 12, pág. 20.)

Ej. 11

The image shows a musical score for Example 11, consisting of six staves. The top staff is marked with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is highly contrapuntal, with multiple voices moving independently. Dynamic markings include *pp* (pianissimo), *ppp* (pianissimissimo), and *ppp* (pianissimissimo). There are also markings for *ARCO* and *pp*. The score is written in a complex, chromatic style characteristic of early 20th-century modernism.

En sus obras inmediatamente posteriores, los dos primeros cuartetos de cuerdas y la *Primera sinfonía* de cámara, el elemento cromático va en aumento y la música se mantiene a menudo en un perpetuo estado de modulación; con todo, la armazón tonal se observa todavía, y cada parte se mueve natural y lógicamente por su camino. He aquí un ejemplo de su primer cuarteto de cuerda (1905):

(Véase ej. 13, pág. 22.)

Otro pasaje, más homófono, pero todavía fundamentalmente basado en el contrapunto, de la *Primera sinfonía* de cámara, (1906), denota un empleo más avanzado de la armonía cromática; las notas alteradas y sustituidas se usan con frecuencia. La

Ej. 12

Ej. 13

**H**  
Weniger bewegt als zuvor

música modula reiteradamente y no pierde, sin embargo, su sentido tonal:

Fig. 14

*sohr ausdrucksvoll*

La armonía cromática no puede avanzar ya más allá sin rebasar las fronteras de la tonalidad como consecuencia. En el final de su obra siguiente, el *Segundo cuarteto* de cuerda, Schönberg escribe algunos pasajes que son casi imposibles de explicar desde un punto de vista tonal. Copiamos un pasaje típico: de momento basta para decir que representa la conclusión lógica hacia la cual Schönberg se encaminaba por su creciente uso de elementos cromáticos:

Ej. 15

*Sohr langsam*

Este capítulo ha versado exclusivamente sobre compositores de la escuela alemana, porque en ella el empleo del cromatismo se ve en sus formas más agudas. Sin embargo, algunos compositores franceses y rusos, señaladamente Debussy, Ravel y Scriabin, iban trabajando en sentido análogo, sobre todo en el uso libre de acordes alterados y de tonos enteros. Aunque en parte usados en efectos impresionistas, esos acordes tienden a remover el sentido de la tonalidad. Como observa Schönberg en *Style and Idea*:

Las armonías de Debussy, carentes de sentido constructivo, a menudo sirven para el propósito colorista de expresar estados de ánimo e imágenes plásticas. Tanto los estados de CALIDAS



ánimo como las figuras, aunque sean extramusicales, se convierten así en elementos constructivos, incorporados a la función musical; ocasionan una suerte de incomprendibilidad emotiva. De esta forma la tonalidad se ve completamente destronada en la práctica, si no en la teoría.<sup>7</sup>

Es innecesario ilustrar este punto con ejemplos, ya que ni Debussy, ni Ravel, ni tampoco Scriabin son básicamente compositores contrapuntistas; pero el estudioso puede hallar varios pasajes en los que la tonalidad es ambigua o suspensa del todo.

Seguidamente trataremos con más detalle el estilo de varios compositores que han influido profundamente en la escritura del contrapunto moderno, cada cual a su manera. Por este orden se emprenderá el examen de cinco importantes figuras: Stravinski, Milhaud, Bartók, Hindemith y Schönberg, cada una de las cuales representa una tendencia musical diversa.

### CAPÍTULO III

#### STRAVINSKI Y EL DIATONISMO AMPLIADO

Como hemos ya dicho, Stravinski es un firme creyente del sistema diatónico, y durante su vida entera ha basado en él su obra, a pesar de cuantos elementos ajenos haya podido introducir en las diversas fases de su producción musical. Es corriente considerar a Stravinski como un compositor que se basa principalmente en el contrapunto; pero aunque ciertamente piense su composición en líneas más bien que en acordes, por lo general su contrapunto es, con todo, casi rudimentario, basándose extremadamente en el uso de figuras en *ostinato*, práctica que sin duda procede de los modismos peculiares de la música popular rusa. Es importante recordar, a propósito de Stravinski como de varios compositores modernos, que una voz individual puede adoptar la forma de acordes paralelos, lo que se ve en el ejemplo 16, sacado de *Petrouchka*:

(Véase ej. 16, pág. 26.)

Se trata, en efecto, de mera escritura a dos voces, cada una de las cuales está reforzada por un acorde corriente: así mismo se basa el fragmento en un efecto de *ostinato*. Otro ejemplo más complicado, pero del mismo tipo, se puede hallar en *Le Sacre du Printemps*:

(Véase ej. 17, pág. 26.)

Aquí el pensamiento es fundamentalmente diatónico, a pesar de el descenso cromático de la parte central; y otra vez hallamos el *ostinato*. El famoso número inicial de *Le Sacre* todavía no es auténticamente contrapuntístico; en realidad consiste en un tema

<sup>7</sup> Arnold Schönberg: *Style and Idea*.

Ej. 16

Ej. 17

principal con acompañamiento cromático y cierto número de adornos, hábilmente escritos para dar la ilusión de un desarrollo basado en el contrapunto:

Ej. 18

Cuando se acerca más el contrapunto de veras es en pasajes como en el ejemplo 18, también basado en un *ostinato*. Demuestra que no se trata de un verdadero contrapunto la reproducción de estos dos compases inalterados, excepto por la elaboración de una voz; Stravinski piensa más de una forma rítmica y dramática que contrapuntística.

*Les Noces* (1917) son un intento deliberado de darnos una pintura de la vida que llevan los campesinos rusos, y, por tanto, es casi continuo el empleo del *ostinato*. <sup>DE</sup> <sup>VEZ</sup> <sup>EN</sup> <sup>CUANDO</sup> (ejemplo 19) existen pasajes en el estilo imitativo. <sup>DE</sup> <sup>CAIDAS</sup>

Los corales de *L'Histoire du Soldat* (1918) contienen algo de genuina escritura a cuatro voces; pero se tienen que considerar más o menos como parodias, y, por consiguiente, Stravinski evita cuidadosamente cuanto podría ser normal armonización diatónica del tema:

Ej. 19

The musical score for 'Ej. 19' is a four-part setting. The vocal parts are labeled A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The piano accompaniment is labeled 'Pianos'. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The vocal lines feature intricate, often dissonant intervals and chromaticism, illustrating Stravinsky's avoidance of simple diatonic harmonization.

Ej. 20  
Largo

The musical score for 'Ej. 20' is a single melodic line in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It is marked 'Largo'. The melody is characterized by wide intervals and a slow, spacious feel, typical of Stravinsky's style in this work.

Aquí cada parte es completamente simple y casi diatónica por entero; pero la escritura está minuciosamente arreglada para que las voces no *encajen* en el sentido clásico aceptado. Éste es el procedimiento de *la nota técnica errónea*, del cual Stravinski es un magistral adepto. Consiste en sustituir lo que el oído espera por algo un poco diferente que suena de un modo un poco más *interesante*, aunque desprovisto de función lógica.

Un intento más serio de alcanzar una escritura contrapuntística se puede hallar en el segundo movimiento de la *Sinfonía de los Salmos* (1930), que se presenta en forma de una fuga doble aunque con muchas licencias. En ella se encuentran todos los usuales artificios del género, y el movimiento presenta el aspecto de un contrapunto, aunque no posea ni con mucho la solidez arquitectónica de Bach. Tomamos como ejemplo el principio de la exposición del segundo sujeto (en las sopranos):

(Véase ej. 21, pág. 30.)

El primer tema (en el bajo) ha sido previamente expuesto por la orquesta; es típico de Stravinski, ya que va dando vueltas alrededor de unas pocas notas y parece que nunca marchará adelante. Véase también la tendencia de las voces orquestales de alto y tenor a practicar lo mismo; esto es lo que proporciona al contrapunto de Stravinski su curioso carácter estático. El contrapunto aquí se sujeta a todos los movimientos formales de lo contrapuntístico; pero la esencia del contrapunto aquí se sujeta a todos los movimientos formales al entrelazarse de partes independientes que crean asimismo tensiones y progresiones armónicas, está casi ausente por completo. El estilo armónico, como se verá, es fundamentalmente diatónico, con algunos escasos choques de notas de paso y falsas relaciones. El movimiento entero es digno de ser estudiado, como un compendio de los recursos contrapuntísticos de Stravinski:

(Véase ej. 22, pág. 31.)

Ej. 21

*mf* tranquillo  $\text{♩} = 60$

Soprani  
Ex — pec — tans ex — pec —

Orch.

ta — vi Do — mi — num —

Ej. 22

$\text{♩} = 66$

S.A.  
Coro  
T. B.

Obs.  
Pa. *p* *mar.*  
MART.

Viento

Dos pasajes de una obra posterior de Stravinski, la *Misa* (1947), muestran cuán poco ha cambiado su estilo contrapuntístico en el transcurso del tiempo. El primero (ejemplo 22) es un simple pasaje imitativo con un acompañamiento de una especie de *ostinato*:

Ej. 23  $\text{♩} = 56$

S. A. Soli T. B.

Viento

El segundo pasaje (ejemplo 23) también introduce voces e imitación, contra una figura de estilo coral en los metales. Como ejemplo final podemos escoger este pasaje del Interudio antes de la danza de las Bacantes en *Orpheus* (1947):

Ej. 24 *Moderato assai*

Ob. Clar. Op. b. Clar. b. Op. b. Clar. b.

Este ejemplo también es muy típico de los procedimientos de Stravinski, y admite una comparación con el ejemplo 21; aquí hay un *ostinato* manifiesto; pero el bajo descendente puede ser considerado como un ejemplo de *ostinato* en su forma más simple.

conjuntos (durante todo el interludio). Sobre éste, las partes superiores se mueven dentro de un bastidor predominantemente diatónico, pero con un cierto número de falsas relaciones que proceden del movimiento individual de las partes.

Esta es, en realidad, la principal contribución de Stravinski a la escritura contrapuntística; sus voces se mueven libremente a una contra la otra dentro de la escala diatónica, sin preocuparse por las viejas ideas sobre las notas de paso sobre un tiempo fuerte o disonancias que deben ser resueltas. Es cierto que tienden a establecerse consonancias en los puntos más importantes de la frase, pero en los acordes intermedios Stravinski tiene una predilección por las séptimas y las novenas sin resolución, que trata como acordes consonantes normales. Esa tendencia puede verse ya en *Petrouchka* (ejemplo 16); nuestro ejemplo consiste meramente en dos líneas de acordes chocando el uno contra el otro. En los ejemplos 20, 21, 23 y 24 tenemos cuatro o más líneas individuales moviéndose las unas contra las otras del mismo modo, con la complicación añadida de unas falsas relaciones. Estas resultan del movimiento natural de las voces, y no constituyen ninguna amenaza a la tonalidad; son del tipo de aquellas que se hallan en la música elisabetiana, como resultado de la supervivencia de los modos medievales (tercera menor y mayor, sexta o séptima, cuarta perfecta y aumentada escuchada simultáneamente, etcétera. Como hemos dicho antes, Stravinski es esencialmente un compositor de estilo diatónico, y los elementos cromáticos deben considerarse extranjeros a la tónica general.

Al hacer estas apreciaciones de Stravinski como contrapuntista, quiero hacer constar que no intento de ningún modo poner en discusión el sitio que se merece en la música contemporánea. Evidentemente su influencia en la música de hoy en día ha sido enorme, y eso con razón; pero es debido a los elementos dramáticos y rítmicos contenidos en su música y a su dominio de los efectos orquestales y no a su técnica del contrapunto. Como dice bien Constant Lambert en *Music Ho*,

su estilo melódico se ha señalado siempre por una extrema cordedad de aliento y una curiosa ineptia para salirse de la nota principal del tono (...) La esencia de la melodía clásica

sica es la continuidad de línea, el contraste y equilibrio de las frases y la habilidad en abandonar el punto nodal de forma que el regreso final a éste pueda tener sentido y conclusión.

Juzgado según este criterio, Stravinski es singularmente un pobre melodista, y, como lo muestra el ejemplo 21, su contrapunto cae demastado a menudo en el *pastiche* del trabajo común del siglo XVIII, compuesto con unos pocos choques armónicos. Es por su inacabable y primitiva repetición de frases breves que Stravinski obtiene sus efectos; no por la fluente polifonía de los compositores clásicos, y por eso creo justificado mi criterio de que Stravinski no es un contrapuntista en el recto sentido de la palabra. Pero sus procedimientos pueden estudiarse con provecho. El ritmo es una parte muy importante del contrapunto, y nadie puede negar que Stravinski es un maestro de los efectos rítmicos. (Obsérvese en el ejemplo 25 la colocación de las ligaduras.) El estudivioso, por tanto, que lo desee puede comprender los siguientes ejercicios de este estilo. (De acuerdo con Schönberg en su *Harmonielehre*, estimo mejor no proporcionar al estudiante ejemplos para que los «trabaje», sino que le dejo que comience componiendo sus propios ejercicios en el estilo dado.)

1. Escribir algunos corales a cuatro voces, de cuatro o más frases, en el estilo del ejemplo 20. (N. B. El estudiante debe crear la melodía, mejor que probar de armonizar una melodía coral ya existente.)

2. ¿Se puede analizar el ejemplo 20 según las reglas de la armonía clásica?

Alternativamente, ¿cuántas alteraciones deben realizarse para armonizar el coral de una manera ortodoxa? (Por ejemplo, suponiendo que la segunda y tercera notas del bajo fuesen sí bemol y *la*, en vez de sí natural y sí bemol etcétera.) Se recomienda al alumno el estudio del Grande y Pequeño coral de *L'Histoire du Soldat* (publicada por Chester).

3. Escribir unas cuantas piezas de contrapunto imitativo en el estilo de las partes vocales del ejemplo 22 (puramente diatónico).

nico, sin falsas relaciones), pero con más longitud que el ejemplo. Escribir también algún contrapunto vocal a cuatro voces con un acompañamiento a dos voces (¡no en *forma de ostinato!*).

4. Análisis del segundo movimiento de la *Sinfonía de los Salmos* (publicada por Boosey and Hawkes).

5. Escribir algunas exposiciones de fuga a cuatro voces en el estilo del principio de este movimiento (incluyendo a la vez choques diatónicos y falsas relaciones).

Reproducimos las tres primeras entradas:

Ej. 25

*p. 60*

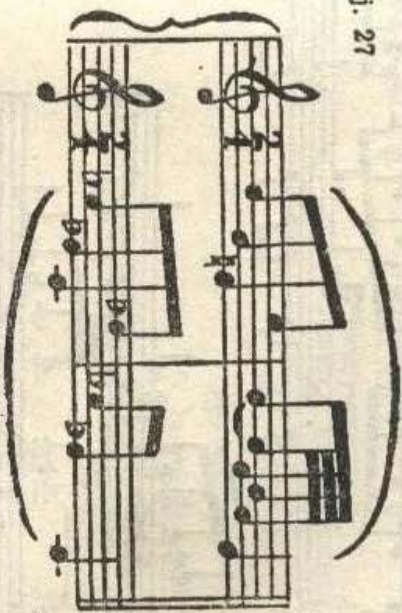
g.v. ....

etc. legato

etc.

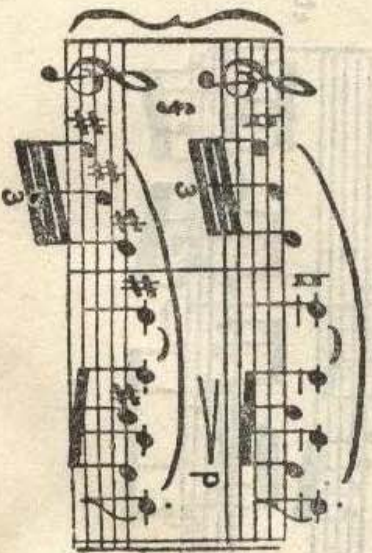
también el famoso pasaje de *Petrouchka* de Stravinski en el ejemplo 16, y el tan conocido de Bartók en sus tempranos *Esbozos*:

Ej. 27



La politonalidad, o sea el ejemplo simultáneo de varias tonalidades, no es ningún procedimiento nuevo, sino algo tan viejo como la música. Edwin Evans ha escrito que «en espíritu cada *comes* canónico a intervalo distinto de la octava y cada respuesta de la fuga constituyen un intento de bitonalidad»; y, en cierta manera, la lucha entre tónica y dominante u otros tonos relativos en cada obra clásica es por naturaleza bitonal, por cuanto la función de una tonalidad es disputada por otra. Era claramente cuestión de tiempo que los rivales en la disputa se presentasen simultáneamente, y existen varios ejemplos de los primeros años de nuestro siglo que nos muestra el caso en cuestión en forma que no deja lugar a dudas; véase, si no, el final de *Así hablaba Zaratustra*, de Strauss (acordes en *si* mayor en los agudos de *ma-* *dera* alternando con el tono de *do* sostenido mayor en los bajos; ejemplo:

Ej. 26



Pero otros compositores trataban este problema de forma más radical. En el frecuentemente mencionado *Scherzo* del *Primer cuarteto de cuerda* (ejemplo 28) de Szymanowski 1917, el primer violín está escrito en *la* mayor, el segundo en *fa#* mayor, la viola en *mi* bemol mayor y el violoncello en *do* mayor —que, en realidad, forman entre sí una séptima disminuida—. De todos modos, si escogemos un pasaje típico y escribimos las cuatro partes en *do* mayor, con los correspondientes accidentales, la cuádruple tonalidad no se ve tan aparente, sobre todo si consideramos *mi* bemol como enarmónico de *re* sostenido mayor.

El oyente no percibe realmente las cuatro tonalidades, sino que experimenta la impresión de una constante modulación enarmónica —lo que Schönberg ha llamado *schwebende Tonaltität*, (tonalidad fluctuante)—. La causa proviene de que el oído intenta referir la *suma* total de los sonidos que escucha a una base tonal definida; sólo se pueden distinguir dos tonalidades distintas a la vez.

Sin embargo, el empleo de esquemas politoniales complejos, como el del ejemplo 28, puede dar resultados interesantes, y Milhaud ha utilizado esta idea en varias de sus primeras obras:



Ej. 28

The musical score for Example 28 consists of five staves. From top to bottom, they are: Violin 1 & 2 (labeled 'Vln. 1 & 2'), Viola (labeled 'Vla.'), and Cello/Bass (labeled 'Cello/Ba.'). The music is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a canon with five voices, where each instrument enters at a different measure and plays the same melodic line. The first voice (Violin 1) starts at measure 1, the second (Violin 2) at measure 2, the third (Viola) at measure 3, the fourth (Cello) at measure 4, and the fifth (Bass) at measure 5. The piece concludes at measure 25.

El final de la cuarta de sus cinco sinfonías (1921) nos proporciona un buen ejemplo. Escrito para diez solistas de cuerda, se titula *Etude*, y se halla construido según el plan que sigue:

## Compases

Instrumento	Tono	1	4	7	10	13	16	19	22	25
Violín 1	Fa									segundo sujeto
Violín 2	Do									segundo sujeto
Violín 3	Sol									segundo sujeto
Violín 4	Re									segundos sujeto
Viola	La									segundo sujeto
Viola	La									primer sujeto
Cello	Re									primer sujeto
C. Bajo	Sol									primer sujeto
C. Bajo	Do									primer sujeto
C. Bajo	Fa									primer sujeto

## Compases

Instrumento	Tono	28	30	32	34	36	37	38	39	40	44
Violín 1	Fa										primer sujeto
Violín 2	Do										primer sujeto
Violín 3	Sol										primer sujeto
Violín 4	Re										primer sujeto
Viola	La										primer sujeto
Viola	La										segundo sujeto
Cello	Re										segundo sujeto
Cello	Sol										segundo sujeto
C. Bajo	Do										segundo sujeto
C. Bajo	Fa										segundo sujeto

Se trata de un canon riguroso a diez voces, con dos sujetos; cada uno se expone sucesivamente a cinco tonos distintos, el segundo entra en la misma tonalidad que en la última entrada del primero, y se invierte el orden de tonalidades en esta exposición:

(Véase ej. 29, pág. 42.)

El proceso se lleva a cabo dos veces: La primera empezando por los bajos de la orquesta, y la segunda por las voces más altas, estrechando las entradas. Finalmente, una coda de dos compases redondea este movimiento. Aunque el esquema pueda parecer puramente matemático, musicalmente la pieza produce el mayor efecto. Copiamos las tres entradas hacia el final de la composición (compases 38-40). El canon se halla a la distancia de dos compases en las cinco voces superiores, y sólo a la de uno en las cinco inferiores.

(Un esquema similar ha sido incidentalmente adoptado por Bartók en su primer tiempo de *Música para cuerdas, percusión y celesta* (1936). (Véase página 59.)

En el ejemplo 29 no se puede «oír» realmente las cinco tonalidades distintas, quitando tal vez el momento de la entrada de cada una de las voces; el efecto general es el de una música

Ej. 29

1 (Fa)   
 2 (Do)   
 Vlas.   
 3 (Sol)   
 4 (Re)   
 1 (La)   
 Vlas.   
 2 (Lo)   
 1 (Re)   
 Colln   
 2 (Sol)   
 1 (Do)   
 Ob.   
 2 (Fa)

diatónica con una cantidad de choques por unas «falsas relaciones», y el movimiento (que es digno de estudiarse en su totalidad) termina en absoluto en la consonante *fa*. El primer tiempo de la misma sinfonía es un buen ejemplo de la bitonalidad, sólidamente establecida, con cambios de tonos a través del movimiento. Empieza así:

Ej. 30

Animé

*f*   
 grand détaché

Aquí es absolutamente posible «escuchar» las dos tonalidades a la vez; y un plan semejante sigue a través de la pieza. He aquí un somero análisis de las modulaciones:

(Véase Tabla, pág. 44.)

Existen, naturalmente, detalles variados, imposibles de indicar en la tabla antes expuesta; pero puede observarse que los tonos de *do* y *mi*b se hallan, por lo general, asociados con el primer grupo de temas, y los tonos de *do* y *fa*# con el segundo. Se recomienda al discípulo un análisis, practicado por él mismo con todo detalle, del movimiento (la obra está publicada por Universal Edition). El tiempo lento de esta sinfonía se basa principalmente en un plan tritonal; la parte superior e inferior empiezan con los acordes llenos de *fa* menor y *mi*b menor, respectivamente, y se mueven cromáticamente en sentidos opuestos, alejándose una parte de la otra, mientras que el grupo central sostiene un acorde que oscila entre *mi* menor y la novena de dominante de *do*:

(Véase ej. 31, pág. 45.)

Esos métodos son típicos de los procedimientos de Milhaud en este período; fueron llevados más adelante aún en otras obras, por ejemplo la ópera *Les Euménides* (1922). En ella Milhaud emplea varios *ostinatos* predominantes en la orquesta, contra los

C. <sup>s</sup>	1-14	15-22	23-4	25-7	28-9	30-1	32-5	36-7	38-43	44-8	49-51	52
P.s	Do	Do					Fa#	Fa#	Do	Do	Do	Do
P.c	Mib (Solb)	Do	La	La	Do#	Do#	Do	Do	Mib	fa#	Mib	Do
B.	Do	Do	Sib	Re	Re	Sib	Do	Fa#	do	Do	Do	Do
	p. t. s. t.		primer tema				seg. tema		p. t. ambos temas			
	Exposición		Sección central						Rexposición			

<sup>8</sup> Abreviaturas: C. = compases. P. s. = Parte superior. P. c. = Parte central. B. = Bajo. b. = bemol. # = sostenido. p. t. = Primer tema. s. t. = Segundo tema.

Ej. 31

*Asses lent*

cuales la parte vocal sigue su curso con independencia absoluta, como se puede ver en este fragmento del aria de Orestes en el II acto:

Ej. 32

Orch.

Aquí tenemos cuatro partes cromáticas de orquesta, tres de las cuales se ven reforzadas por dobles quintas y una sólo con quintas; la parte vocal coincide parcialmente con la línea superior.

El final de la misma ópera nos presenta un ejemplo aún más impresionante de escritura polifonal. Concebido a una escala gigantesca, es una especie de *ostinato* en movimiento perpetuo. Damos una muestra de su trama.

Leyendo de arriba abajo, tenemos en primer lugar la triple voz de la estatua Atena (tres partes en *si mayor*); más abajo, un coro a cuatro voces (en *si, la, mi* y *reb*).

Ej. 33

Musical score for Example 33, showing vocal parts for Athena and Chorus, and an orchestral accompaniment. The score is written in *si mayor* for the vocal parts and includes dynamic markings such as *mf* and *mp*. The vocal parts are labeled "Athena" and "Chorus". The orchestral part is labeled "Orch." and includes dynamic markings such as *mf* and *mp*. The lyrics for the Athena part are: "Ay - ez é - gard à colles - ci qui vous re - gard - ent".

Respecto a la voz contralto los dos compases anteriores a los citados muestran como está realmente en *la*. El primer pentagrama de la orquesta contiene un diseño, que se repite, de acordes en *mi*; largo de dos compases. El segundo pentagrama, también un diseño de dos compases repetidos; pero en *reb*, mientras el tercero de los pentagramas contiene un diseño de tres compases. La parte superior del cuarto pentagrama es un diseño de tres notas, durante el valor de siete negras; la parte inferior, en corcheas, también se repite cada siete negras. El quinto contiene un motivo rítmico en *reb* que dura cinco negras; finalmente, el pentagrama inferior muestra un diseño en *la*, repetido cada catorce negras. La acentuación distinta de cada parte, da como resultado un cambio diferente del efecto rítmico, similar a la constante variación de un completo contrapuntístico.

Ej. 34

Musical score for Example 34, showing vocal parts for L'Appariteur and Quetzalcoatl, and an orchestral accompaniment. The score is written in *si mayor* and includes dynamic markings such as *mp* and *gva*. The vocal parts are labeled "L'Appariteur" and "Quetzalcoatl". The lyrics for the L'Appariteur part are: "Quest-ce qu'ils font? Sur le pont du ba-teau amiral il y a un".

Se puede objetar que para construir estructuras semejantes no se necesita más que un conocimiento de las matemáticas y que muchos de esos pasajes suenan mal cuando se les separa de su contexto y se ejecutan friamente al piano. Sin embargo, cuando resuenan con los cantantes, coros y orquestas, como formando parte de una escena de ópera, es innegable su inmenso efecto dramático (mis reservas del uso que hace Stravinski del *ostinato*, en el capítulo anterior, no implica que su música se halle huérfana de todo interés. Así mismo, Milhaud emplea ese estilo para un determinado propósito. En el caso que analizamos, para dar la impresión de una inmensa asamblea popular y, personalmente, creo que está plenamente justificado el empleo de estos procedimientos).

En este periodo de sus actividades, Milhaud muestra una máxima complejidad estilística, considerablemente simplificada en los últimos años. Sin embargo, ha continuado escribiendo politonalmente por algún tiempo, y en su ópera *Cristóbal Colón* (1928) hay varios pasajes sumamente complicados. El ejemplo siguiente está sacado de la escena en que los antiguos dioses de Méjico alborotan el mar, con el propósito del naufragio de la Flota de Colón. (Cuadro 17):

(Véase ej. 35, pág. 49.)

El pasaje íntegro (Vol. I, páginas 220-239 de la partitura vocal, publicada por Universal Edition) es un canon a seis voces que primero se expone y luego se repite entero, pero retrocediendo (desde el compás 1370 en adelante, únicamente la orquesta, ya que las partes vocales marchan independientemente). El fragmento reproducido empieza en el momento en que entra la sexta voz de la orquesta, y poco antes de la reversión del canon. Es evidente que la escritura, en ese ejemplo, es mucho más flexible que en los trozos citados de *Les Euménides*: también aquí el efecto, más que de politonalidad, es de una tonalidad sin cesar cambiante.

El pasaje se continúa con un coro (páginas 240-251) acompañado por la figura del segundo pentagrama orquestal del ejemplo 34, pero con un número variable de negras entre el grupo de fusas de cada parte. Contra esta figura, los primeros seis compases del

Ej. 36

The musical score for Example 36 consists of several staves. At the top, it is labeled 'L. Orquesta' and 'Tape desus! Tape desus! mors les! travaille leur le.'. Below this, there are two vocal parts: 'T.' (Tenor) and 'C.' (Coro). The lyrics for the vocal parts are 'Mhe! Mhan!' and 'Mhe! Mhan!'. The score is written in a complex, multi-measure style with various rhythmic values and accidentals, illustrating the intricate contrapuntal texture described in the text.

tema del canon aparecen como un doble movimiento reverso a dos voces. (Véase el punto central compases 1420-1421 en el ejemplo 35.)

Se puede observar cómo, de las cuatro partes que contienen la figura *ostinato*, la superior tiene cinco corcheas entre cada grupo de fusas, la segunda cuatro, la tercera tres y la inferior dos. El pentagrama de la base expone también el tema del canon, con dos compases de retardo respecto a las partes superiores. Para mayor claridad, véase el ejemplo 36, donde figura el tema *in extenso*.

Se ejecuta dos veces: una progresando y otra retrocediendo, en cada una de las partes superiores, mientras que el bajo, que entra diez compases luego, lo ejecuta una vez hacia adelante y otra para

atrás; entre tanto el *ostinato* se va repitiendo en las partes restantes. Aquí también la rigidez matemática del plan se justifica por la enorme tensión dramática de la construcción, y la resolución final, en si mayor aparece perfectamente lógica. El pasaje entero (páginas 220-251) es digno de ser estudiado en detalle. Cada entrada del canon (en la primera parte del pasaje) se efectúa seis compases después de la anterior y una séptima mayor más arriba; también la figura del *ostinato* (compare con el ejemplo 35) forma parte del tema canónico, que la repite cinco veces y luego continúa su propio curso. El conjunto es una de las más ingeniosas y logradas construcciones de Milhaud.

## Ej. 36

The image displays a musical score for Example 36, consisting of seven staves of music. The notation is complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo). The score illustrates a contrapuntal texture with multiple voices and a prominent ostinato figure. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The notation includes many beamed notes, slurs, and dynamic markings, indicating a highly technical and expressive piece.

## EL CONTRAPUNTO DEL SIGLO XX

En vista de que, en muchas de sus más recientes obras, Milhaud abandona, en mayor o menor grado, la escritura politonal, se plantea la cuestión de si vale la pena, hoy en día, de estudiar ese tipo de composición. Personalmente, creo que sí; casi todos los compositores modernos han hecho uso alguna vez de la combinación simultánea de diversas tonalidades, aunque, naturalmente, el procedimiento varía considerablemente, del uno al otro. Si he elegido analizar los métodos de Milhaud con algún detalle es porque me parece su procedimiento más radical y lógico y, por consiguiente, ofrece una mejor base para el estudio. Muchos de los compositores, evidentemente, no emplean la politonalidad con tanta consistencia; a menudo sólo combinan elementos cromáticos. En realidad, el politonalismo, al igual que la escala de tonos enteros, ha sido actualmente absorbida en el lenguaje general de la música y, por tanto, ya no es necesario practicarlo rígidamente en la composición actual; a no ser que se necesite un efecto particular para un determinado propósito. Sin embargo, para que el estudiante pueda dominar lo que se puede hacer en este estilo, he incluido al final de este capítulo algunas ideas sobre algunos ejercicios que pueden practicarse; más tarde se encontrará en condiciones de escoger por sí mismo los elementos politonales que necesita, si lo desea, e incorporarlos a su escritura normal.

Otra cuestión, mucho más fundamental, nos queda por resolver aún: ¿existe realmente la politonalidad? Ya hemos visto por los últimos ejemplos, que es muy difícil, si no imposible, oír más de dos tonalidades a la vez, de una manera continua, aunque algunas entradas ocasionales pueden, naturalmente, imponerse por un breve tiempo, como ajenas a la construcción general. Pero corrientemente, como hemos dicho, el oído tiende a clasificar y resolver el efecto total de lo que escucha dentro de una tonalidad global, con el aditamento de unas notas accidentales, por muy compleja que sea la construcción, y, por tanto, el ejemplo 33, pongamos por caso, no se puede considerar como una cuádruple lucha entre cuatro tonalidades, todas igualmente importantes; una de ellas se ve obligada a predominar, y en este caso es el si mayor, que tiene un papel principal tanto en las partes vocales como en

las instrumentales. El bitonalismo es la única forma de este procedimiento que puede representar una visión intermitente entre dos tonos distintos, y aun así, resulta pesada al cabo de poco tiempo; de hecho, el oído prefiere considerar la música como constantemente modulante *in toto*, y no como empujada simultáneamente en varias direcciones. (Hemos de volver sobre la cuestión al discutir la música dodecafónica, que plantea, en forma agravada, el mismo problema.) Por tanto, la politonía es útil al compositor, por cuanto le ayuda a crear un tejido complejo y elaborado: pero, en sí, es un concepto excesivamente rígido. Cuando el edificio sonoro entero es tan cromático y *disonante* (en el antiguo sentido de la palabra), como acostumbra a ser la mayor parte de las obras politonaes, no hay ninguna razón para que la voz tenga que apoyarse firmemente sobre la escala diatónica de una tonalidad; no perdería nada (y, en realidad, probablemente saldría ganando algo) si se le permite moverse libre y cromáticamente. Eso es lo que muchos compositores han realizado durante años; y esa es la razón por la cual un politonismo del tipo ortodoxo a lo Milhaud, como hemos estudiado en este capítulo, apenas si se practica hoy en día. Con todo, ha tenido una importancia capital en el desarrollo de la música contemporánea, y, por tanto, es aconsejable al estudiante que realice los siguientes ejercicios fijándose cuidadosamente en que no es bastante que se escriba un tono contra otro, meramente sin preocuparse del efecto musical total. El resultado *total* de todas las partes tiene que ser también satisfactorio como música.

1. Escribir movimientos bitonales según planes semejantes al primer movimiento de la *Sinfonía No. 4* de Milhaud. (N. B. Cada tonalidad puede ser representada tanto por una línea como por acordes.)

2. Escribir movimientos politonaes, parecidos al esquema del final de la misma sinfonía.

3. Escribir pasajes politonaes dentro de la línea del ejemplo 33 (incluyendo líneas simples y acordes, si se quiere), pero no usando necesariamente *ostínatos* repetidos.

4. Escribir pasajes canónicos a varias voces sobre temas cromáticos parecidos al ejemplo 36 (sin incluir obligatoriamente *ostínatos*), y guardando una distribución similar en lo que se refiere a la distancia de las entradas y la relación entre los tonos.

Ej. 37

Lento (♩ = 50)

Béla Bartók representa un fenómeno único en la historia de la música contemporánea. Ha quedado entre sus coetáneos como una figura absolutamente solitaria e individual; y, aunque haya sido influido por otros músicos y músicas, como puede verse en sus obras (Liszt, Debussy, la música popular húngara), siempre permaneció aparte del resto del mundo musical. Eso es debido principalmente a su personalidad dinámica, que le ha permitido asimilar las ideas y recrearlas de una manera nueva y personal.

No se puede describir a Bartók como un compositor simplemente armonista o contrapuntista; fue un maestro en ambas formas de escritura, y las empleó, separadas o combinadas, según la necesidad del momento. En una gran parte de su música hace uso de violentos efectos rítmicos y percusivos, de los que hemos de hablar aquí; pero, paralelamente con ellos, ha existido un poderoso elemento contrapuntístico. El primer tiempo del *Cuarteto de cuerda No. 1* (1907), por ejemplo, es un fugado a cuatro voces que se ha comparado con el primer movimiento del último cuarteto de Beethoven en *do* sostenido menor; en el ejemplo 37 se hallan la tercera y cuarta entradas (violoncello y viola).

Se puede ver que, en su tiempo, fue más avanzado que los casos que se han citado, excepto tal vez el último ejemplo de Schönberg en el capítulo II (ejemplo 15). Aunque no se pueda llamar la escritura del todo atonal, lo cierto es que es tan cromática que el sentido de la tonalidad parece escaso, más bien podría definirse como de *tonalidad flotante*, usando la frase de Schönberg:

En efecto; es precisamente el manejo poco usual de las relaciones tonales lo que da a la música de Bartók gran parte de su personalidad; y eso se ve más claramente en sus primeras obras, en las que frases y acordes familiares ofrecen un nuevo aspecto por el giro inesperado que les da el compositor. Las obras para piano más antiguas, como *Esbozos*, *Bagatelas*, *Elegías*, etcétera; aunque son primordialmente contrapuntísticas, nos da un ejemplo marcado de la tendencia que acabamos de referir, y son muy dignas de estudio, ya que nos proporcionan la clave de los últimos extremos del arte de Bartók.

Un ejemplo más simple (ejemplo 38) del contrapunto cromático de Bartók puede verse en este pasaje de la primera *Elegía* para piano (1908):

(Véase ej. 38, pág. 56.)

También son típicos del Bartók de este período los compases del último de los siete *Esbozos* (1910); nos muestran una característica *falsa relación* (mayor-menor), con su efecto armónico:

(Véase ej. 39, pág. 56.)



Ej. 38

*Criave* ( $\text{♩} = 63$ )

Ej. 39

*poco cresc.*

*dim.*

Quizás la mejor manera de explicar las innovaciones de Bartók en aquel tiempo es diciendo que había logrado una tonalidad más fluida; es decir, que conservando todavía la supremacía de un centro tonal, combinaba esta subordinación con el libre uso de las doce notas de la escala cromática. También es cierto que en éste y posteriores períodos empleó escalas peculiares, derivadas de la música popular de Hungría; pero ese elemento creo que no es tan importante como su libre uso del cromatismo. Podemos resumir diciendo que su música expresa invariablemente una tonalidad, pero evita los normales elementos diatónicos. Esto se ve claramente en el fragmento que reprodu-

cimos de una obra de su período central, la *Cantata profana* (1934). El pasaje empieza en *re* y termina en la dominante de *si*; pero las voces se mueven del todo libre y cromáticamente:

Ej. 40

*Molto moderato*

En otra obra del mismo período central, la *Sonata para dos pianos y percusión* (1932), hallamos este fugado a cuatro voces cuya entrada final se reproduce. (En el primer piano, mano derecha, ejemplo 41.)

Aquí cada entrada es una quinta por encima de la anterior, y el pasaje está escrito como un estricto canon a cuatro voces. El conjunto es muy digno de estudio (partitura de bolsillo Boosey and Hawkes, página 40 y siguientes). La música no se puede calificar de politonal, en el sentido que a menudo se aplica al estilo de Milhaud; pero cada voz se mueve constantemente de un tono al otro, y existe el sentido de oposición de cada una de las voces a las demás en tonalidades distintas. Completan el efecto una gran claridad y economía de escritura. Desde el compás 360 en adelante, se dan varias entradas del tema principal (piano

primero, mano derecha), y de su contrasujeto (piano primero, mano izquierda) en inversión, y, por fin (compás 368), el tema se divide en sus dos elementos componentes (a y b) que se ejecutan simultáneamente con sus inversiones.

Ej. 41

En el *Cuarteto de cuerda* No. 5 (1934) (final, compás 202 y siguientes) hay un pasaje que empieza como un canon a dos voces, primero a la cuarta y luego a la tercera. Al entrar las dos inferiores, también en canon, las dos superiores se mueven más libremente, pero aún en forma canónica:

Ej. 42

Este pasaje, que también vale la pena estudiarse en detalle, se ve más simplificando a medida que avanza y termina en unísono — un buen ejemplo del uso que hace Bartók de los elementos clásicos para lograr efectos dramáticos.

El primer tiempo de la *Música para cuerdas, percusión y celesta*, es un ejemplo muy instructivo de los últimos métodos contrapuntísticos de Bartók. Está construido sobre la base de una serie de entradas, ordenadas de la forma siguiente:

*Parte superior*

La Mi Si Fa# Do# Sol# Mib Sib Fa Do Sol Re La  
La Re Sol Do Fa Sib Mib Lab Reb Fab Si Mi La

*Parte inferior*

Las notas arriba mencionadas son las primeras del tema de cada entrada. A partir del *climax central* (mib) en adelante, el tema parece invertido; y, después que se ha vuelto a alcanzar el tono de *la*, sigue una breve coda en la que el original y la inversión se «escuchan» simultáneamente. Pero el movimiento no está escrito precisamente en términos de pura matemática; el tema es tratado muy diversamente (algunas entradas sólo muestran un fragmento); hay algunas partes del relleno y pequeños episodios de enlace. La marcha hacia el punto central culminante es más larga que el descenso hasta la coda. El resultado es una sutil

pieza de música, llena de movimiento, y una de las mejores inspiraciones de Bartók. Este breve pasaje dará alguna idea de la construcción:

Ej. 43

Aquí, otra vez, la música es puramente cromática; pero, en Bartók, vemos que la tonalidad siempre acaba por afirmarse, y el movimiento termina en una definida cadencia en *la*.

En el movimiento lento del *Concierto para violín* (1937) encontramos otro de los procedimientos favoritos del compositor: un canon a pequeña distancia. En este caso se trata de un canon a cuatro partes en *pizzicato* con una contramelodía para el solista, es curioso observar que las cuatro partes entran en las mismas tonalidades que el ejemplo citado de Szymanowski (ejemplo 28) —*fa*#, *re*#, *do* y *la*.

Ej. 44

La variación entera (compases 105-117) es digna de estudio, como muestra del ingenio de Bartók en este aspecto.

Un estrecho pasaje canónico puede hallarse en el final de la misma obra (ejemplo 45); en este caso tenemos un canon, no tan solamente a una negra de distancia, sino también cada voz un semitono más baja; la idea, naturalmente, es provocar un violento y dramático punto culminante de la gradación.

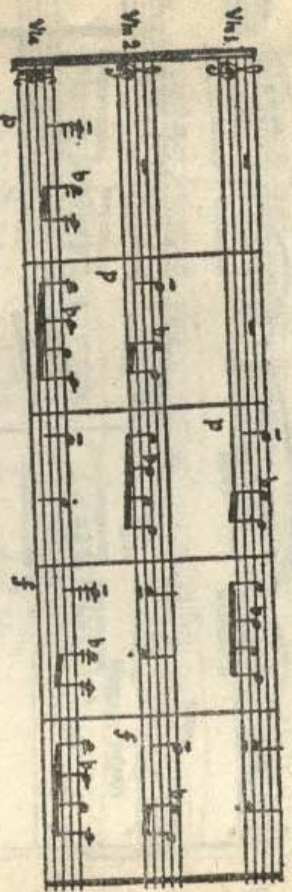
Un ejemplo más simple (ejemplo 46) de canon a tres voces, se da en el final del *Divertimento para cuerdas* (1939); aquí la tonalidad es modal (*fa* con séptima bemolizada); y las tres partes repiten el mismo motivo, en una especie de canon circular.

Ej. 45



Todo ello, naturalmente, provoca un efecto pastoril, alegre, y que llega gradualmente a un *climax*.

Ej. 46

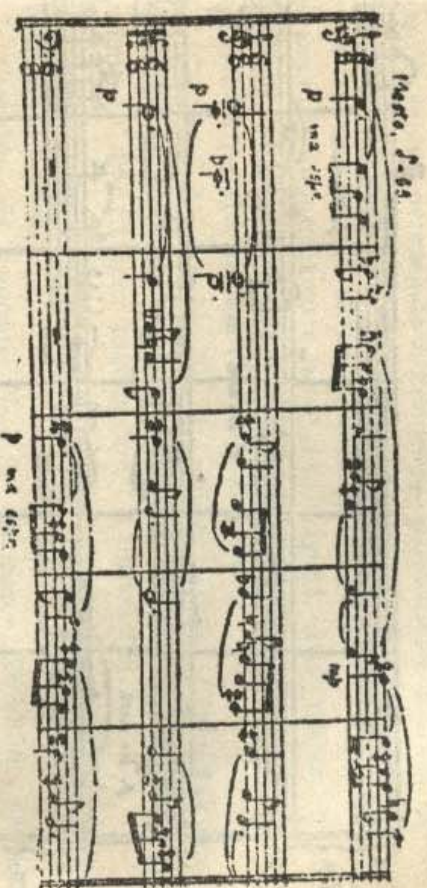


El último tiempo del *Cuarteto de cuerdas No. 6* (1939) (ejemplo 47), puede ser comparado con el primer movimiento del *Cuarteto No. 1* (ejemplo 37); ambos muestran el desarrollo de la escritura lírica del compositor dentro de un período de treinta años. La última obra, huelga decir que es más tensa, más concentrada y denota la mano de un maestro, enfrente a la de un joven innovador; pero el impulso lírico es el mismo, en una forma más escueta, que huye de lo que no es esencial.

(Véase ej. 47, pág. 63.)

Como ejemplo final (ejemplo 48) reproducimos el final del *Concierto para Orquesta* (1943), que nos proporciona un interesante contraste con el fugado de la *Sonata para dos pianos y percusión* (ejemplo 41). Aquí también existe la misma disposición de entradas, cada una a la quinta de la anterior; pero el

Ej. 47



pasaje no es conducido estrictamente como un canon, la música es mucho menos cromática y la tonalidad más definida; tendencia que se observa en muchas obras de Bartók escritas en los últimos años de su vida. He aquí desde la tercera, hasta la quinta de las entradas:

(Véase ej. 48, pág. 64.)

Los ejemplos mencionados (aparte del 44, tal vez) no nos muestran el uso de la disonancia en su forma más estricta, tal como la practica Bartók. En el período central de su producción existen muchos pasajes compuestos de acordes consistentes en una cantidad de semitonos adyacentes, resonando juntos como una percusión, y a veces repetidos incesantemente. Pero esto carece primordialmente de interés contrapuntístico; su objeto es dramático, y, para esos efectos, el *ostinato* es la forma más adecuada. Mas, en la escritura de contrapunto, como hemos visto cuando hablamos de Stravinski, los *ostinatos* raramente son eficaces, y Bartók casi siempre los evitaba sabiamente. Lo que hace a menudo es combinar unas cuantas voces sin preocuparse mucho de su resultado vertical como en el ejemplo 41, donde evidentemente se propone crear el sentimiento de una tensión entre las diversas voces; pero aunque muchas veces parece que permite a

Ej. 48

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is written in a single system with five staves. The top staff is Violin I, followed by Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. There are several dynamic markings, including 'f. Ben marc.' (forte ben marcato) and 'con marc.' (con marcato). The score includes various rhythmic patterns and articulations.

éstas seguir su camino sin atender demasiado al efecto de su combinación, en realidad, su oído más sensible, percibe que el resultado total es satisfactorio. Podemos ver esto en sus primeras obras (ejemplo 37) y en sus últimas (ejemplo 47), así como en su *Música para cuerdas, percusión y celesta*, donde vemos (en este último ejemplo) cómo el compositor varía los contrasujetos de cada entrada del tema principal para obtener una mayor flexibilidad y libertad. Por esa flexibilidad mental Bartók se aparta de los procedimientos maquinales de Stravinski y los métodos matemáticos de Milhaud, y merece ser considerado como un auténtico genio.

Con lo dicho, es obvio que no se pueda recomendar al alumno que procure escribir ejercicios en el estilo de Bartók ya que éste

empleaba nuevos métodos para cada obra. Claro que Bartók los usaba de varias maneras que pueden ser imitadas (y, efectivamente, lo son demasiado a menudo), particularmente sus efectos rítmicos y percusivos. Pero me parece que he demostrado que estos representaban sólo un aspecto del genio de Bartók y que el otro, el más contrapuntístico y lírico, es de igual, si no mayor, importancia al fin y al cabo. De todos modos, pueden ser estudiados los siguientes pasajes de las obras de Bartók:

*Cuarteto de cuerdas No. 1, primer tiempo* (Zemenukiado).

*Cantata profana*, compases 1-58; 132-final (Primer movimiento) 1-25 (Tercer movimiento) (Universal).

*Sonata para dos pianos y percusión*, compases 332-385 (Primer tiempo) (Boosey).

*Cuarteto de cuerdas No. 5*, compases 202-350. (Final) (Boosey).

*Música para cuerdas, percusión y celesta* (Primer movimiento) (Boosey).

*Concierto de violín*, compases 56-68 (Primer tiempo).

*Concierto de violín*, compases 105-117 (Segundo tiempo).

*Concierto de violín*, compases 297-319 (Final) (Boosey).

*Divertimento para cuerdas*, compases 192-247 (Final) (Boosey).

*Cuarteto de cuerdas No. 6* (Final) (Boosey).

*Microcosmos para piano*, libros 4, 5 y 6 (Boosey).

Existen, naturalmente, muchos otros pasajes también dignos de estudio; pero los citados nos son una buena muestra representativa de los métodos contrapuntísticos de Bartók. *Microcosmos*, una colección de más de 150 piezas breves para piano, es también una excelente introducción al estudio de los procedimientos de composición empleados por Bartók. Escritas hacia el final de su vida (1926-1937) esas piezas forman una especie de *Gradus ad Parnassum*, tanto para los pianistas como para los compositores. Cada pieza es un ejemplo de una particular idea o método de escritura, a veces interesante desde el punto de vista de la composición, y en otros casos de interés pianístico, y en todas ellas Bartók nos proporciona una especie de inventario de su técnica.

El uso que hace de las escalas modales y peculiares; las piezas basadas en determinados intervalos, como quintas, sextas, séptimas o segundas; otras demostrativas de algunos efectos pianísticos, por ejemplo, armónicos; otras que contienen ritmos poco usados, como las danzas búlgaras que acaban la colección. Los tres primeros libros, aunque extremadamente interesantes, como ejemplos de los métodos de escritura del maestro, son de un carácter generalmente elemental; los tres últimos se aventuran en direcciones más experimentales. No todas las piezas son, naturalmente, de un primordial interés contrapuntístico; pero la colección puede considerarse como una muestra de la materia prima de la que han salido las obras mayores de Bartók. Los 44 dúos para dos violines son también interesantes, ya que exponen los procedimientos del contrapunto de Bartók en su forma más directa.

## HINDEMITH Y SU CROMATISMO DIATONIZADO

### CAPÍTULO VI

Con Hindemith aparece, por primera vez en esta recensión, el caso de un compositor que ha elaborado y publicado un libro teórico de composición.<sup>9</sup> Esta importante obra, que debería ser profundizada por todos los estudiosos de la música, es un valioso intento para proporcionar una explicación lógica y consistente a todos los tipos de procedimientos modernos de composición; y aunque, como veremos más adelante, no pueda llamarse plenamente logrado su intento, ciertamente el resultado ya paga la pena. El problema que Hindemith intenta resolver, como verán claro los que me han seguido, es el del libre uso de las doce notas de la escala cromática dentro de una estructura tonal. Ya hemos visto como este problema se suscita en el caso de Bartók y lo difícil que es dar alguna explicación teórica real de sus procedimientos; pero Hindemith piensa que es posible explicar este tipo de escritura cromática, y se propone buscarla. Como es natural, adopta como punto de partida la serie armónica, e intenta hallar el orden y grado de relaciones que guarda cada nota de la escala cromática con una tónica central (para el caso llamémosla *do*). Escoge los seis primeros concomitantes de la escala armónica:

Ej. 49

64 128 192 256 320 384

1 2 3 4 5 6

<sup>9</sup> Paul Hindemith: *Unterrweisung im Tonsatz*, Schott, 1937.

(El número de concomitantes se pone debajo de cada nota, y, encima de ellas, el de sus vibraciones.) Por medio de un procedimiento matemático, pero completamente lógico, proceso de división de los números de vibración por lo que los concomitantes de la serie precedente, llega a la siguiente tabla:

Ej. 50



(Todo este pasaje de la obra citada es digno de ser estudiado en detalle, como ejemplo del método analítico de Hindemith; véase también su tabla en la página 41). Puede verse que esta serie (Hindemith la llama «Serie I») contiene las doce notas de la escala cromática; a medida que una nota está situada a la derecha, su relación con la nota tonal, *do*, va siendo más débil. Hay que tener bien claro que no se trata de ninguna escala, ni de una de las «series de notas» de Schönberg (véase el capítulo siguiente); es simplemente una tabla de orden relativo de las relaciones entre una nota tónica y las restantes de la escala cromática, y no nos muestran la relación de dichas notas entre sí. Esta última relación, nos la muestra la «Serie 2», de Hindemith, que también se halla calculada por él, de una forma bastante complicada, en este caso por medio de las notas diferenciales. Estas notas (que Hindemith, sea dicho de paso, llama «notas de combinación») son producidas, como dice Grove,

cuando dos sonidos musicales fuertes y sostenidos, se escuchan a la vez. La nota diferencial se llama así porque el número de sus vibraciones es igual a la diferencia entre el de los sonidos generadores.<sup>10</sup>

Otra nota diferencial se forma entre la original y una de las notas directas; a esta clase de sonidos, Hindemith los llama «Notas de combinación de segundo orden». Empleando las dos series de notas diferenciales resuelve una segunda tabla que nos muestra el valor relativo armónico de los diversos intervalos; a esta serie la llama: «Serie 2.»

<sup>10</sup> George Grove: *Dictionary of Music and Musicians*, Londres, 1940.

Ej. 51



Los intervalos de esta tabla van siendo menos *puros*, como Hindemith nota, según nos movemos de izquierda a derecha. Hindemith demuestra que esos intervalos son invertibles (siempre valiéndose de las notas diferenciales); también se puede determinar la fundamental de cada intervalo (lo muestran las flechas del ejemplo 51), por medio de los sonidos diferenciales así mismo. Pero en el caso de la tercera menor y las segundas mayores y menores (y sus inversiones) admite que su criterio, por lo que a la fundamental se refiere, se basa principalmente en la tradición, más que en cualquier justificación teórica apoyadas en las notas diferenciales. El tritono, explica, no tiene fundamental teórica; pero, a los efectos prácticos, considera fundamental aquella nota que sea más cercana a la fundamental del acorde sobre el cual se resuelve el tritono. Hay que observar que, en toda la discusión del ejemplo mencionado, Hindemith nunca se refiere a intervalos *consonantes* ni *disonantes*; sigue el ejemplo de la mayor parte de los compositores modernos, que consideran como no válida la distinción, teniendo en cuenta el colapso sufrido por el sistema diatónico en su antigua forma.

La discusión anterior parece ser primordialmente armónica, y casi desprovista de interés, por lo que al contrapunto se refiere; pero armonía y contrapunto son cara y cruz de la misma medalla; de modo que es preciso estudiar las observaciones de Hindemith sobre la armonía, antes que discutamos su enfoque de la escritura contrapuntística. El compositor estudia primero su «Serie 2» desde ambos puntos de vista: el armónico y el melódico;

La fuerza armónica —dice— es mayor en los intervalos al principio de la serie, y disminuye gradualmente hacia el final, mientras la fuerza melódica se halla distribuida exactamente al contrario, en el orden opuesto. El tritono carece totalmente de significación, sea armónica, sea melódica; ARMONICIDAD DE CALDAS

necesita de una tercera nota para determinar su posición. Hindemith ataca luego la teoría tradicional de la armonía, sobre cuatro puntos:

I. La vieja teoría que supone los acordes constituidos por superposición de terceras no puede explicar diversos acordes como, por ejemplo, los que se basan enteramente en cuartas.

II. Los acordes no deben considerarse susceptibles de ser invertidos, cosa que a menudo altera su carácter.

III. La concepción de un *acorde alterado* es arcaica en nuestros días, en que la armonía es cromática, y no referida, como antes, a un sistema diatónico determinado.

IV. Un mismo acorde, en el antiguo sistema, puede tener varias interpretaciones, según la tonalidad a la que queramos referirlo; es lógico seguir con esa práctica.

Como se puede ver, dista mucho de ser seguro que Hindemith tenga razón en todos esos particulares, singularmente por lo que se refiere al punto II; pero ellos le permiten organizar unas hipótesis de trabajo sobre las cuales podrá construir un nuevo sistema de acordes que incluye todas las formas posibles. Llegado a este punto, se levanta la cuestión de ordenar el valor armónico relativo de esos acordes; y, puesto que cada acorde puede obtener varios intervalos diferentes, Hindemith establece que el valor armónico se determina por el *mejor* intervalo que contiene, siguiendo el sentido de la «Serie 2». Del mismo modo puede ser hallada la fundamental.

Ej. 52



En el primer acorde, el intervalo *mejor* es la quinta justa *la-mi*, y su fundamental, *la* es la fundamental del acorde entero. De la misma forma, dice Hindemith, en el segundo acorde, el

*mejor* intervalo es la quinta justa *do-sol*, y la fundamental *do*, lo es de todo el acorde entero. La armonía tradicional probablemente estaría de acuerdo con Hindemith en ese análisis del primer acorde considerándolo como un acorde de *la* mayor, con la séptima añadida, sobrepuesto a un acorde de *la* menor (primera inversión) con sexta añadida. (Otra explicación, no tan satisfactoria, sería considerarlo como un acorde de  $4/3$  con *fa* como fundamental y sexta añadida (*reb* en vez de *do#*) y tercera menor (*lab* por *sol#*) simultánea con la tercera mayor; pero la duplicación de la séptima (*mi*) sería incorrecta y contradice esta explicación. Ahora bien: por lo que al segundo acorde se refiere, es indudable que la armonía tradicional se hallaría en desacuerdo con Hindemith, y creo que con razón; es, sin duda, más lógico escoger la otra quinta justa del acorde (*la-mi*) como intervalo de *la* mayor-menor con séptima menor y sexta añadida. El lector debe ensayar esos acordes por sí mismo, situando en su base las fundamentales alternativamente apuntadas y formándose un juicio personalmente.) Eso pone de relieve los peligros que existen en adoptar un criterio puramente matemático en el análisis armónico; Hindemith ataca el *lecho de Procasto* del tradicional sistema de las inversiones; pero su propio sistema puede resultar igualmente procasteano.

He dedicado algún espacio a esa discusión de las teorías armónicas de Hindemith, puesto que es esencial entenderlas bien, antes de abordar el estudio de su análisis contrapuntístico. Éste empuja con su teoría de la *estructura a dos voces construidas por el bajo y la más importante de las superiores*. Considera el bajo como la parte más decisiva para el desarrollo de la armonía; la voz que sigue en importancia debe atribuirse a una de las partes superiores, o bien se desplaza de una voz a la otra. Si una de las partes extremas contiene una nota sostenida, o bien un pedal, entonces la voz más próxima, inferior o superior, se convierte en la parte inferior o superior de la estructura entera.

Seguidamente Hindemith estudia la cuestión de las progresiones de acordes, con cierto detalle, observando (véase «Serie 2») que, mientras la *tensión* de los acordes crece, su *valor armónico* decrece; *este cambio de valores, fluctuando arriba y abajo*, es lo que el autor llama *fluctuación armónica*. Por medio de los dos



métodos establecidos más arriba, puede concretar el relativo grado de tensión y valor armónicos de los acordes en una progresión dada. A este objeto divide a los acordes en dos grupos; los que contienen un tritono y los que carecen de él; cada grupo, a su vez, se subdivide en tres (la tabla se halla al final de la obra de Hindemith).

Los grupos resumidos son los que siguen:

A. *Sin tritono*

I. Sin segundas o séptimas.

1. Fundamental y bajo en nota idéntica.
2. La fundamental por encima del bajo.  
(Por ejemplo, tríadas mayores y menores, con sus inversiones.)

III. Con segundas o séptimas, o ambas a la vez.

1. Fundamental y bajo, notas idénticas.
2. La fundamental sobre la nota del bajo.

B. *Con tritono*

II. Sin segundas menores o séptimas mayores.

- a. Solo con séptimas menores fundamentales y bajo. Nota idéntica. (Por ejemplo, séptimas de dominante.)

- b. Con segundas mayores o séptimas menores, o ambas.

1. Fundamental y bajo, notas idénticas.
2. La fundamental sobre el bajo.
3. Con más de un tritono.

V. Indeterminados (acordes

construidos a base de tercera mayores o cuartas mayores únicamente.)

IV. Con segundas menores o séptimas menores o ambas a la vez.

1. Fundamental y bajo, notas idénticas.
2. La fundamental sobre el bajo.

VI.

Indeterminados (acordes a base de terceras menores tan sólo).

Hindemith procede luego a discriminar el valor relativo de las progresiones de fundamentales detalladamente, basando su método en la «Serie 1». Según ésta, y buscando el «mejor» intervalo (véase la «Serie 2») en la sucesión de fundamentales, puede determinar la tónica de cualquier progresión.

Los acordes que contienen un tritono —dice— tienden a resolverse sobre acordes que no contienen ninguno; y la fundamental del acorde resultador es la tónica en tal caso. En las progresiones compuestas de acordes con tritono exclusivamente y, por lo tanto, sin resolverse ninguno de ellos, hay que considerar su centro tonal como una dominante de una tónica situada por debajo de ella.

Hindemith, seguidamente, nos da normas para esta sucesión de fundamentales, o «progresiones por grados», como las llama: considera en ellas como incorrecto

la ausencia por un largo período de los intervalos más fuertes: la cuarta y la quinta; el intervalo melódico del tritono; acordes arpeggiados de especie fácilmente reconocibles, excepto las tríadas mayores y menores; progresiones cromáticas, es decir, demasiadas segundas menores segundas; y, explícitamente, cualquier tratamiento melódico, como es el uso de notas de paso, anticipaciones, etcétera.

La presencia de modulaciones puede también establecerse por medio de esas progresiones de fundamentales, según el método de la obra citada.

Continuando el razonamiento, hallamos que las diferentes tonalidades a través de las cuales se mueve una pieza musical, forman entre sí una sucesión de fundamentales que nos muestra la construcción de la obra como un conjunto; y el centro tonal de esta sucesión de fundamentales secundarias es la tónica de la pieza en general. Veremos pronto como Hindemith aplica ese método al análisis tanto de las obras clásicas como de las modernas, incluyendo hasta la música dodecafónica.

Hindemith libra luego un ataque contra la música atonal y politonal.

La tonalidad —afirma— es una fuerza natural, como la gravedad (...) Sólo existen dos clases de música: buena música, en la que las tonalidades se hallan manejadas con inteligencia y habilidad; y mala música, que no tiene en cuenta las tonalidades, y por tanto, le mezcla sin objetivo fijo.

Añade, sin embargo, que existen dos tipos de aquella música que,

aunque no pueda llamársele atonal, sin embargo, por acumulación de medios armónicos de expresión, carga un peso excesivo sobre el oído, para que pueda ser escuchada completamente.

Uno de esos tipos se basa en «una multitud de relaciones de dominante, alteraciones y cambios enarmónicos»; la otra hace un uso continuo de acordes basados en segundas y séptimas, y

produce una especie de armonía opaca, que por el cuidado que pone en evitar cualquier acorde parecido a una tríada parece apartarse y huir de la naturaleza. Ninguno de los dos tipos de música puede justificarse razonablemente por la progresión de fundamentales; ambos están sobrecargados de materia para que puedan proporcionar placer alguno.

Y prosigue:

Existe un considerable número de compositores que publican obras que llaman ellos atonales. Hasta qué punto la atonalidad de estas obras se basa en la falta de progresiones de fundamentales convincentes, y hasta qué punto es, en realidad, una más o menos desarrollada tonalidad que se esconde tras de una ininterrumpida sucesión de agrias disonancias, el lector mismo lo podrá ver examinando las progresiones de fundamentales de tales piezas.

Según puede verse, Hindemith, de acuerdo con su método de análisis, parece afirmar que toda música en la que las sucesiones tonales no son claras, es mal construida; lo que vale tanto como decir que no está dispuesto a extender su sistema para que defienda a todos los elementos actualmente manifestados en la música contemporánea —aunque el método de Hindemith, considerado en sí mismo, es capaz de tal extensión—. Este criterio me choca y me parece un prejuicio superfluo; lo que se necesita verdaderamente es examinar todo el fenómeno de la música moderna y, si es posible, hallarle una explicación; y no excluir o disminuir de valor cuando no se ajusta a un esquema preconcebido. Es absolutamente probable, como se verá en el curso de esta obra, que la música dodecafónica presente muchas veces una *tonalidad desarrollada*, como la llama Hindemith. Pongamos por caso, éste de Schönberg, op. 33-a. Sin embargo, no considero que sea justificado decir, con Hindemith, que «la existencia de ese estilo me parece que sólo conduce a la afirmación final del hecho, que en todas partes se observa, de la desaparición del juicio inteligente y el sentido crítico en el campo de la música». Por otra parte, en la discusión de la politonalidad, dice con toda razón (como hemos visto en el Capítulo IV):

*El juego consistente en hacer marchar de lado un par o más tonalidades y obtener así nuevos efectos armónicos es, sin duda, muy divertido para el compositor, pero el auditor no puede percibir las tonalidades separadas, ya que refiere cada combinación simultánea de sonidos a una fundamental; de forma que así se ve la futilidad de ese juego (...)* Ya que una obra orgánica, nacida de unas fundamentales naturales, siempre reposará sobre las bases más firmes que una combinación arbitraria de elementos distintos, el politonalismo no es un principio práctico de composición.

Hindemith escoge después un ejemplo práctico para ilustrar el empleo de su método analítico. Aunque se refiere a una mera progresión de acordes, será útil estudiarlo con detalle, puesto que

nos da una pauta de su manera de tratar el contrapunto, así como la armonía. Propone la siguiente progresión:

Ej. 53

He simplificado un poco la tabla analítica de Hindemith, omitiendo algunos puntos de interés puramente armónico. Hindemith dice que esta progresión «suenan horriblemente mal», y anuncia que hará su crítica y nos enseñará la manera de cómo puede mejorarse. Encuentra la construcción lineal pobre, excepto por lo que se refiere a la parte superior, en la que sólo es floja una nota; opina que no existe plan alguno en la arquitectura de las dos partes (fundamental y melodía) y que «la débil cuarta *sol-do* en el quinto acorde contradice inspidamente la intención de situar allí el punto culminante armónico». Considera la fluctuación armónica como un «zigzag sin sentido»; y llega a estas conclusiones aplicando su nuevo método de agrupación de los acordes. (Véase el cuadro.) Por lo que se refiere a la sucesión de fundamentales, expone que «la combinación de acordes desde el cuarto hasta el octavo no permite que se despliegue vida armónica ninguna, mientras que un nuevo entorpecimiento proviene de la repetición del *mi* b en el sexto y séptimo acorde». Personalmente, me siento inclinado a mostrarme disconforme con algunos de los diagnósticos del autor acerca de las fundamentales de estos acordes, y en el Capítulo IX se expondrán algunas ideas sobre la cuestión; aquellas han de parecer más de acuerdo con los principios de la armonía tradicional, que (por lo que allí insinúo) puede ser extendida hasta explicar los más recientes desarrollos del arte musical. La tonalidad que Hindemith considera es la del *sol*#, *lab*,

que se representa dos veces, y se confirma por la quinta (*mi* b), dos veces repetida, y la sensible *sol*, así como la tercera menor *si*; pero hay que hacer una hipótesis para los cuatro primeros acordes que —dice— están en *la*.

Después de alguna discusión, Hindemith construye una versión «mejorada» de esta progresión como sigue:

Ej. 54

A mí me parece que no existe «mejora» alguna; sin duda, los acordes crecen en tensión a medida que se acercan a la mitad de la progresión *de acuerdo con la tabla de acordes de Hindemith*, y luego vuelven a decrecer; pero, ¿es que, de hecho, pasan las cosas así? A propósito de este caso, volvemos a la discusión de los criterios de Hindemith en lo referente a las fundamentales de los acordes. Seguramente las de los números 7 y 8 son *mi* y *fa*#, respectivamente. Y no puedo hallar ninguna objeción contra el acorde de 5, en su forma original (sin tritono), después de una sucesión de acordes que los contienen. Para mí, eso le proporciona un acertado contraste que produce, a su vez, el «punto culminante» (clímax) deseado por el compositor. Parece como si Hindemith, después de construir un esquema de los diversos tipos de acordes, insistiese en que la música, para ser buena, tiene que *so-* meterse a ese esquema; eso es, que aplica un criterio *a priori* en vez de *a posteriori*. Y lo cierto es que, si un sistema pretende seguir un valor universal, tiene que tener en cuenta todas las posibilidades de expresión; volvemos a la vieja idea del lecho de Procusto.

De todos modos, es bien claro que los métodos de análisis practicados por Hindemith contienen los elementos de algo que podría ser desarrollado dentro de un esquema universalmente aplicable, y es provechoso seguir la exposición de dichos métodos

hasta el fin. Después de un breve capítulo sobre las notas accesorias (notas sustituidas, notas de paso, retardos, anticipaciones, etcétera), capítulo en el cual Hindemith coincide casi del todo con los métodos clásicos de tratamiento, pasa a discutir la melodía.

Escuchando una melodía—escribe—siempre busca una base de triadas; de ahí que siempre sea posible establecer la «progresión de grados» (sucesión de fundamentales) implícitamente contenida en una melodía dada.

La sucesión de fundamentales de una melodía sigue las mismas reglas que la sucesión de fundamentales en una progresión de acordes; pero es del todo independiente de aquella sucesión en la que se basa el *conjunto* armónico de varias voces. En una pieza contruida por varias partes melódicas existen tantas sucesiones de fundamentales como voces, y estas últimas pueden ser independientes entre sí. Por otra parte, la sucesión de fundamentales de la melodía puede coincidir con la armonía general.

Hindemith expone luego, minuciosamente, la interrelación de las diversas segundas mayores y menores, dentro del espacio de una quinta—paseje importante que no tengo espacio para relatar con detalles en estas páginas, pero que el estudioso puede leer por sí mismo en el texto citado—. Llama a las segundas «las reales unidades constructivas de la melodía»; actúan como unidades de medida y capacidad de las secciones melódicas más breves, y también como reguladoras de las conexiones melódicas más amplias. «Un intervalo ascendente crea tensión y un intervalo descendente resuelve dicha tensión», en opinión del autor. Pero, si un intervalo ascendente o descendente está situado entre dos miembros del mismo acorde, no existe impresión de tensión, ni ascendente ni descendente. Hindemith analiza luego con detenimiento los intervalos descendentes, puntualizando, que «para conocer el efecto de los ascendentes basta con cambiar el signo *menos* por el signo *más*». Inmediatamente discute la «progresión de intervalos» de una melodía. Considera que «son más importantes las notas que están situadas en posiciones destacadas dentro de la estructura bidimensional de la melodía», por la razón de que se hallan directamente opuestas a las fundamentales de los

grupos de acordes que forman la «progresión de grados» de la misma; esas notas melódicas destacadas son: las más altas; las más bajas, y las de más relieve, por razones métricas, o por otras. La ley primordial de una construcción melódica consiste en que un perfil melódico es seguido y convincente sólo cuando esos puntos importantes forman una progresión de segundas. La línea que une un punto culminante con el siguiente, un punto bajo con el que le sigue, y una nota rítmicamente prominente con la otra, dejando aparte los componentes menos importantes de la melodía comprendida entre esos puntos, se llama «progresión de intervalos».

En melodías simples, «la progresión de intervalos consiste en una simple sucesión de intervalos ascendentes y descendentes de segundas mayores o menores»; pero en melodías más complicadas existen, simultáneamente, más o menos varias progresiones de intervalos en marcha todas a la vez. Las notas que forman la «progresión de intervalos» se hallan en ocasiones en sucesión directa, y en otras, ampliamente separadas. Otra observación es la de que las séptimas y novenas pueden ocupar el sitio de las segundas en la progresión de intervalos (como se verá en el capítulo siguiente al hablar de la técnica dodecafónica): una melodía también puede rápidamente moverse de un registro al otro por medio de un acorde arpegiado, en vez de segundas; y

las notas prominentes de una melodía pueden no pertenecer a un acorde o progresión de segundas, cuando la intensidad de la expresión requiere que la atención reciba el choque provocado por la rareza acusada de dichas notas.

Es evidente que «las progresiones de intervalos» de una melodía pueden entrar en conflicto con sus «progresiones de fundamentales»: o bien las primeras adaptarse a las segundas. Pero en las melodías modernas el conflicto es lo que prevalece.

Los esquemas de progresiones, tanto de grados como de intervalos, analizadas por Hindemith, pueden aplicarse útilmente a la disección de melodías de todos tipos; eso está claro. Pero hasta qué punto pueden ser aplicadas en la forma exacta en que las usa su autor, se verá más tarde. De todos modos, es ya algo tener un punto de partida. Hindemith termina su discusión sobre la

melodía, escogiendo primero ejemplos de temas en los cuales la progresión de fundamentales es satisfactoria, pero la de intervalos es falsa; cita un ejemplo de *Tiefland* (*Tierra baja*) de D'Albert; dice: «Esta clase de melodías no da más que una especie de impresión agradable.» En cambio: «Melodías que se esfuerzan para tener carácter lineal lo más definido posible pueden poseer una "progresión de intervalos" bien elaborada y una "progresión de fundamentales" pobre. Tales melodías producen en el oyente inquietud, ya que deben seguir las conexiones armónicas con dificultad.» Ese último tipo de melodía nos acerca al problema central de la composición moderna, la reconciliación de sus dos aspectos: el lineal y el armónico. Ya volveremos a ese problema en el capítulo sobre el dodecafonismo. Hindemith encuentra el perfecto equilibrio entre los dos elementos —progresión de fundamentales y de intervalos— en el tema principal de la *Quinta sinfonia* de Beethoven. Termina su análisis presentando una melodía cuyas «progresiones» no son satisfactorias, en lo que se refiere a las fundamentales, ni suficientemente desarrolladas, en lo tocante a los intervalos.

A su lado opone una progresión de fundamentales «mejorada», e inserta más progresiones de intervalos.

Pienso que no puede negarse la mejor forma de la segunda melodía y que para ésta los métodos de Hindemith están justificados; pero está por ver hasta qué punto pueden aplicarse, con idéntica eficacia, a temas de un mayor cromatismo.

La sección final del libro de Hindemith consiste en una cantidad de análisis practicados de acuerdo con los principios que se acaban de exponer, de pasajes de varias obras clásicas y modernas. Se recomienda el estudio de los análisis del (*Dies irae*), Guillaume de Machault, Bach, Wagner (*Preludio de Tristan*) y el principio de la *Sonata para piano* de Stravinski. Solo me queda analizar los pasajes de la *Pieza para piano*, op. 33-a, de Schönberg, y los de *Mahis der Maler y Concierto de los ángeles, allegro*, compases 1-16, de Hindemith.

Escogemos para comenzar el último ejemplo, el de Hindemith, ya que presenta menos problemas. El compositor nota que

el fuerte conjunto de acordes de la progresión de las fundamentales se basa en el esfuerzo realizado para lograr grupos de acordes tan estrechamente como sea posible, alrededor de un centro tonal, mientras que se dejan en la mayor libertad las partes individuales.

El hecho de que las notas de la progresión de las fundamentales en los compases 9-13 formen un arpeggio de un acorde del grupo VI (véase la tabla), se resuelve en una suave pero muy perceptible oscilación modulante hacia el si de los compases 13-16. El esquema tonal muestra el mismo esfuerzo. Aquí también un amplio grupo de centros tonales se halla ordenado armónicamente de forma que una gran actividad de detalles se destaca sobre una base de fundamentales seguida y sin brusquedad alguna. «De los tres pedales que se encuentran en el pasaje, el primero y el último no se consideraran en el análisis armónico; el segundo (compases 9-12) es tenido en cuenta.» Con el auxilio de los ejemplos que hemos reproducido, el lector no encontrará dificultades para seguir al compositor en sus análisis; en ellos se dará cuenta de cómo la progresión de las fundamentales de la parte superior a veces es diferente y en otras coincide en el pasaje como un conjunto.

Con el ejemplo de Schönberg llegamos a un terreno más discutible. Hindemith nos da un análisis meramente armónico; pero vale la pena discutirlo, ya que el problema fundamental de la tonalidad está ligado con ese examen. Usando sus propios métodos, Hindemith llega a un complicado sistema de progresión de fundamentales; pero no estoy de acuerdo con su análisis, al menos en todas sus partes. Se puede, a mi juicio, adoptar la regla de Hindemith: los acordes que contienen tritonos son perichordos normalmente como dominantes de tónicas situadas una quinta inferior. Ahora bien: las notas que se alternan en la parte del bajo (compás 19, ejemplo 55) son claramente si y do; podemos, por lo tanto, considerar el si como cuarta aumentada del fa, que conduce hacia la dominante do; el compás está, por consiguiente, en fa. Más adelante, el pasaje que empieza al final del compás 19 y continúa a través del 20, tiene un bajo que se mueve alrededor de re, dominante de sol, que es, de este modo, la quinta del

pasaje. Los compases 21-22 empiezan así mismo en la dominante de *fa*; pero la presencia, en la parte del bajo, del *si* natural (igual al *dob*) y *si*b nos muestra que el pasaje se basa realmente en la dominante de *si*b. Por lo que se refiere al resto del fragmento citado, mi análisis se acerca más a los de Hindemith, en que las tonalidades principales son *reb* (*do*#) y *solb* (*fa*#), pero también existe un claro movimiento hacia la dominante de *re* al final del ejemplo. Preferiría exponer, como puede verse en el ejemplo 55, el siguiente análisis del pasaje entero:

Ej. 55

Musical score for Example 55, showing three systems of staves. The first system (measures 19-20) is labeled "Fundamentos" and "Tonalidad" and includes dynamics like "f" and "p". The second system (measures 21-22) includes dynamics like "p" and "cresc." and markings like "rit." and "rit.". The third system (measures 23-24) includes dynamics like "p" and "rit.".

Musical score for Example 55, showing three systems of staves. The first system (measures 21-22) includes dynamics like "p" and "cresc." and markings like "rit." and "rit.". The second system (measures 23-24) includes dynamics like "p" and "rit.".

Es, naturalmente, obvio que Schönberg habría presentado varias objeciones tanto al análisis que hace Hindemith como al mío, basándose en que la pieza fue escrita meramente de acuerdo con las reglas de la composición dodecafónica y sin preocupación alguna por la tonalidad; pero es posible —pienso— referir buena parte de la música dodecafónica a una base tonal, y creo que es práctica, es lo que hace el oído del que escucha; en lugar de

«atonalidad» tenemos una tonalidad que modula constantemente. Espero discutir este concepto (y también el método de análisis de acordes empleados más arriba) en un capítulo posterior.

Antes de discutir la música dodecafónica en detalle, vamos a resumir cuanto hemos aprendido en las teorías de Hindemith.

Es claro que no ha sido fácil abordar el sistema de análisis armónico y melódico a la vez, con el cual poder explicar, si es factible, todos los desarrollos modernos y proporcionar pautas técnicas, aparte de las artísticas, con las cuales un compositor pueda juzgar las obras propias y ajenas. Donde parece que se equivoca es cuando trata de la música cromática más avanzada; aquí el sistema de críticas de fundamentales le conduce a conclusiones que no están de acuerdo con la realidad, y el hecho de que se encuentra con dificultades al analizar música de esa clase, le lleva a disminuir el valor artístico que ella pueda tener. Que dicha música utilice acordes que están muy bajos en la tabla de valores armónicos de Hindemith no significa necesariamente que sea una música mala. Por ahora podemos aceptar en principio el sistema de análisis de Hindemith como válido para música de tipo más o menos diatónico (como la del propio compositor, o la de Stravinski y Milhaud de la última época, por ejemplo); pero tenemos que formular algunas reservas cuando se entra en la discusión de música más cromática e intentar ver si puede hallarse alguna solución mejor. Con todo, ningún músico puede negar su gratitud a Hindemith por haber intentado abarcar todos esos problemas; y, ciertamente, ha podido avanzar algunas ideas que pueden servir de guías para el futuro.

No creo necesario tener que señalar ejercicios en el estilo de Hindemith, ya que éste ha publicado un volumen de *Ejercicios de escritura a dos voces* (Schott, 1939) al que seguirán otros a tres voces. Los ejercicios, hasta ahora, son principalmente de carácter diatónico. Como apéndice, en la edición alemana de su tratado de composición, Hindemith incluye una lista (por alguna razón no reproducida en la edición inglesa) de varias obras propias, como ejemplo de sus principios. Entre éstas cito las siguientes (todas publicadas por Schott & Co.):

- Cuarteto de cuerda*, No. 3 (1922).  
*Kleine Kammermusik*, Op. 24 (1922).  
*Concierto para viola y orquesta de cámara*, Op. 48 (1930).  
*Concierto para piano, metal y arpas*, Op. 49 (1931).  
*Concierto para cuerdas y viento*, Op. 50 (1931).  
*Das Unaufhörliche*, oratorio (1931).  
*Philharmonic Concerto*, (1932).  
*Trío de cuerda*, No. 2 (1933).  
*Mathis der Maler*, sinfonía (1934).  
*Mathis der Maler* (Matías el pintor), ópera (1934).  
*Der Schweinendreher*, para viola y pequeña orquesta (1935).

Desde aquellas fechas Hindemith ha publicado, como es natural, una cantidad de obras importantes, entre las que se incluyen tres nuevos cuartetos de cuerdas; pero tal vez la obra más útil para nuestro propósito es el *Ludus Tonalis* para piano (1943). Lleva como subtítulo: *Estudios de contrapunto, escritura pianística y ejecución al piano*, y consiste en un preludio, 12 fugas en todos los tonos, alternando con 11 intermezzos, y un postludio que es el preludio escrito retrocediendo e invertido. El orden de las tonalidades es el de la «Serie 1», del tratado del compositor (ejemplo 50) de nuestra obra. La colección entera merece la pena ser estudiada, como compendio de la técnica contrapuntística del compositor.

## CAPÍTULO VII

SCHÖNBERG Y LA COMPOSICIÓN  
DODECAFÓNICA

Tenemos que volver a Schönberg, en el punto en que lo dejamos en el Capítulo II —es decir, en 1908, el año en que com-puso sus primeras obras «atonales»—. Se ha escrito tanto a favor y en contra, de la música «atonal» y «dodecafónica» —ningún otro procedimiento de escritura parece haber levantado tantas discusiones en el presente siglo—, que pienso que lo mejor para disipar la niebla provocada por los más doctrinarios defensores y detractores de Schönberg será repetir lo que el mismo Schönberg ha dicho sobre la cuestión. Esa información es el contenido de una conferencia «Composition with Twelve Tones» («La composición dodecafónica») ofrecida en la Universidad de California el 26 de marzo de 1941 y publicada en la colección de ensayos de Schönberg, *Style and Idea*. El estudio de éstos es indispensable para quienes quieran entender los métodos del compositor.

Schönberg empieza con un breve preámbulo, en el que dice: «La forma en las artes, y especialmente en la música, se propone en primer lugar la comprensibilidad» y que es éste, y no otro, el objeto de la composición dodecafónica, por muy sorprendente que parezca, en vista de la falta de comprensión demostrada frente a las obras escritas en este estilo. Seguidamente expone la evolución de la armonía cromática (recuérdese el Capítulo II); cómo la tonalidad se desarrolla gradualmente dentro de lo que llama «tonalidad extensa», y simultáneamente se produce la «emancipación de la disonancia». El oído se ha ido acostumbrando a una gran cantidad de disonancias, y éstas de este modo han ido perdiendo su «efecto de interrumpir el sentido». Ya no se espera la preparación de las disonancias en Wagner, ni su resolución en

Strauss; ya no desconciertan las armonías no funcionales de Debussy o el áspero contrapunto de músicos posteriores. El estado de las cosas conduce hacia un uso más libre de las disonancias, comparable con el tratamiento que aplican los compositores clásicos a los acordes de séptima disminuida, que pueden preceder y seguir cualquier otra armonía, consonante o disonante, como si no existiese en absoluto disonancia alguna.<sup>11</sup> Schönberg afirma después que las disonancias se distinguen de las consonancias, no por su mayor o menor belleza, sino por su grado de «comprensibilidad». En su *Harmonielehre* apunta que el oído se hallaba menos familiarizado con las notas disonantes que con las consonantes sólo porque aparecen, las primeras, más tarde en la serie armónica que las segundas; pero «ese fenómeno no justifica términos tan contradictorios como concordancia y discordancia» (comparar con Hindemith, en el capítulo anterior). Un conocimiento más próximo de las consonancias remotas, eso es, las disonancias, eliminó gradualmente las dificultades de comprensión, y finalmente admitió, no sólo la emancipación de la dominante y otras séptimas, sino también, con Wagner, Strauss, Musorgski, Debussy, Mahler, Puccini y Reger, la emancipación de disonancias aún más remotas.<sup>12</sup> Eso significa que lo que antes se consideraban discordancias pueden hoy tratarse libremente como las concordancias tradicionales; y, como hemos visto, es lo que practican la mayor parte de los compositores modernos.

El otro y más difícil aspecto de ese problema, es la cuestión de la tonalidad. He aquí lo que opina Schönberg sobre el tema:

Muy pronto se volvió dudoso si (una nota básica o fundamental) continúa siendo el centro hacia el cual debían referirse todas las armonías y sucesiones armónicas. Más adelante se dudó sobre si la aparición de una tónica al principio, al final o en cualquier otro punto poseía valor constructivo alguno. La armonía de Richard Wagner había promovido un cambio en el poder lógico y constructivo de la armonía.

<sup>11</sup> De hecho, sólo básicamente se produce la disonancia. (N. del E.)

<sup>12</sup> De paso Janáček, en su *Tratado de armonía*, también afirma que «la historia de la armonía es, de hecho, la de la tolerancia gradual de las disonancias».



Después emprende la discusión del uso impresionista de la armonía, por parte de Debussy (citado en el Capítulo II). «Por ese camino —dice— la tonalidad sería completamente destruida, si no en la teoría, en la práctica.»

Schönberg, de este modo, toma una posición opuesta al punto de vista de Hindemith, cuando dice que «la tonalidad es una fuerza natural, como la gravedad». Cuál de los dos tendrá la razón, se discutirá luego; mientras tanto sigamos el desarrollo posterior de Schönberg y sus primeros discípulos, Berg y Webern. Partiendo de sus conceptos combinados del destronamiento de la tonalidad y del libre uso de las antiguamente llamadas «disonancias», han creado una serie de composiciones musicales «cuyas principales características son su extrema expresión y extraordinaria brevedad». Esta fase de desarrollo abarca los años 1908-1923, en que se descubrió la técnica dodecatónica. Las principales obras durante ese período son: las *Piezas para piano* de Schönberg, Op. 11 y 19; *Cinco piezas para orquesta*, Op. 16; los dramas *Erwartung*, *Die glückliche Hand* y *Pierrot Lunaire*; el *Cuarteto de cuerda*, de Berg, Op. 3, tres piezas para orquesta, Op. 6 y la ópera *Wozzeck*; cinco movimientos y seis bagatelas de Webern para cuarteto de cuerda, Op. 5 y 9; dos series de piezas para orquesta, Op. 6 y 10, *Cuatro piezas para violín y piano*, Op. 7, y varias colecciones de canciones, acompañadas por varias combinaciones de instrumentos.

Desde luego que casi todas estas obras son comparativamente breves, excepto las que se aplican en textos literarios: Schönberg nos da la razón del fenómeno:

Antiguamente la armonía servía, no sólo como fuente de belleza, sino, cosa más importante, para caracterizar las hechuras de la forma (obsérvese, por ejemplo, la necesidad de terminar con una consonancia) la variación armónica únicamente se puede llevar a cabo con inteligencia y lógica si se considera el significado de las armonías. El llenar estas funciones —comparables a los efectos de la puntuación en la construcción de las frases, o la división de los párrafos, de los capítulos— apenas es factible con acordes cuyos valores constructivos no han sido aún explo-

rados. De aquí que, al principio, pareciese imposible componer piezas de organización complicada ni de gran longitud.

En sus consecuencias, la música escrita por Schönberg y sus discípulos en aquellos tiempos era primariamente experimental; habían rechazado los tradicionales métodos de manipulación de los elementos de la música, pero no habían hallado un procedimiento nuevo y seguro para la organización de dichos elementos.

Schönberg continúa:

Un poco más tarde descubrí la manera de construir formas más amplias, a base de seguir un texto o poema. Las diferencias de tamaño y figura de sus partes y los cambios de carácter y modo se reflejaron en el tamaño y disposición de la obra musical; en su dinámica y tiempo, figura y acentuación, instrumentación y orquestación. Así las partes se veían diferenciadas tan claramente como lo habían sido antes por las funciones tonales y estructurales de la armonía.

Era claro que tal música, si tenía que desarrollarse en lo sucesivo, no podía continuar siendo meramente una servidora de un texto literario, y viéndose incapacitada para crear formas más amplias por sí misma; pero, antes de que estudiemos las posteriores evoluciones que han hecho esa expansión posible, será bueno que examinemos algunos pasajes escritos por Schönberg y sus discípulos durante el período de transición. Los compases siguientes están sacados de la primera de las *Tres piezas para piano*, op. 11 —la primera obra atonal del compositor—:

(Véase ej. 56, pág. 90.)

Aquí tenemos un ejemplo de libre uso del cromatismo donde se evita un uso definido del sentido tonal, combinado con los artificios clásicos de la repetición y la imitación. Los tres primeros compases contienen realmente las doce notas de la escala cromática, aunque existen varias repeticiones de una misma nota. Los compases 4-6 nos muestran otra característica de este tipo de música —el continuo cambio de acentos rítmicos—; se sigue

Ej. 56

el principio de «variación perpetua» que cada vez es más importante en Schönberg y sus discípulos, a medida que pasa el tiempo, conduciendo hacia el repudio completo de las figuras secuenciales y repeticiones directas del tipo que sean.

Una preocupación similar puede observarse en el primero de los *Cinco movimientos para cuarteto de cuerda*, Op. 5, escritos por Webern en 1909:

(Véase ej. 57, pág. 91.)

Ej. 57

En este caso tenemos también figuras imitativas combinadas con una dislocación perpetua del ritmo, mientras que la naturaleza cromática de las frases obstaculiza todo sentido tonal:

... ..

Cii. bajo

Con *Pierrot Lumaire* empiezan a dominar la escena problemas de contrapunto. La octava pieza de la obra *Nacht* es un pasacalle,

basado en una frase de tres notas, que se presenta en todas las formas concebibles (ejemplo 58).

La pieza entera es digna de ser estudiada con detalle como ejemplo de los métodos de Schönberg por aquella época. Paradójicamente, la pieza diecisiete, *Parodie*, empieza con un pasaje imitativo entre viola y la parte hablada, mientras el clarinete interpreta la misma figura en inversión: más tarde, el tema es escuchado en imitación entre el recitante y el flautín, mientras el clarinete y la viola, por su parte, siguen un canon por inversión (ejemplo 59).

Ej. 59

Musical score for Example 59, showing a canon by inversion between Viola (Vla) and Flautín (Fl.). The score includes parts for Fl. (Flautín), Viola (Vla), and a recitante (Speaker). The recitante part includes the text: "Grüß... wieder herzlich...". The Viola part is marked *f=pp* and the Flautín part is marked *pp*. The score shows the Viola playing a phrase that is inverted in the Flautín part.

En la pieza número dieciocho, *Der Mondleck*, todavía es más notable. Consiste en un doble canon de «espejo», entre el clarinete y el flautín por una parte, y el violín y el violoncello por otra; desde la mitad del décimo compás, cada una de las partes retrocede nota por nota. A todo ello se le añade un fugado a tres voces en el piano (que no retrocede) y una voz libre.

Ej. 60

Musical score for Example 60, showing a complex contrapuntal texture. The score includes parts for Violín (Vcl.), Cor 1, Cor 2, Cor 3, Cor 4, Fl. 3 (Flautín), Piccolo (Pic., cl.), Fl. 3 (Flautín), Violoncello (Vcl.), and Clarinete (Cl.). The score shows a complex interplay of voices, with the Flautín and Piccolo parts marked *sf* and *pp*. The Violoncello part is marked *pp* and *errec. poco a poco*. The Clarinete part is marked *pp* and *errec. poco a poco*. The score shows a complex interplay of voices, with the Flautín and Piccolo parts marked *sf* and *pp*. The Violoncello part is marked *pp* and *errec. poco a poco*. The Clarinete part is marked *pp* and *errec. poco a poco*.

Musical score for Humphrey Searle, featuring a complex rhythmic pattern with a 3-measure bracket labeled "Fl. 1" and various note values and accidentals.

En una obra posterior, *Die Jakobsleiter*, un oratorio que Schönberg dejó incompleto y sin publicar, a su muerte, nos hallamos con una premonición de la serie dodecafónica (ejemplo 60):

(Véase ej. 60, págs. 93 y 94.)

Desde el compás 6 en adelante tenemos un acorde aguantado de seis notas, contra el cual las otras partes se hacen sonar las seis notas restantes de la escala cromática, en diversos órdenes.

En el acto I, escena 4 de la ópera de Berg *Wozzeck*, escrita entre 1917 y 1921, hay un pasacalle, basado en el siguiente tema de doce notas:

Ej. 61

Musical score for Example 61, showing a single melodic line with a key signature of one flat and a common time signature.

La escena consiste en 21 variaciones, en las cuales el tema aparece bajo una gran diversidad de formas; pero, aparte del tema, el tejido general de la música no está basado en técnica serial alguna. En cambio, la creciente preocupación de Berg por los problemas formales se denota en la construcción de la ópera como un todo. El primer acto consiste en una serie de piezas que representan los diversos caracteres en relación con *Wozzeck* (protagonista de la obra): hay una Suite, una Rapsodia, una Marcha Militar y Canción de Cuna, un Pasacalle y un Andante afectuoso, casi Rondó. Análogamente, el segundo acto forma una sinfonía en cinco movimientos — un movimiento en forma de sonata, Fantasia y Fuga, Largo, Scherzo y Rondó con introducción—. El último acto consiste en seis Inversiones —sobre un tema, una nota, un ritmo, un acorde, una tonalidad (Interludio), y una figura rítmica regular.

Ej. 62

Tema  
Andante

Musical score for Example 62, showing a melodic line with a key signature of one flat and a common time signature, with a "pp" dynamic marking and a sequence of numbers 1 through 11 below the staff.

Pasos más definidos hacia una composición dodecafónica pueden hallarse en varias obras de Schönberg, Berg y Webern escritas por los años 1923-1924; las cinco piezas de piano, op. 23, y la *Serenata*, op. 24, de Schönberg; el *Concierto de cámara* de Berg y los *Cánones* de Webern, op. 16. Las cuatro piezas de la op. 23 de Schönberg se basan, por lo general, en el uso exclusivo de determinados intervalos, y en algunos pasajes emplea una verdadera técnica serial; la quinta es la primera obra dodecafónica

Ej. 63

Allegro (♩ = 60)

Chris-tus factus est homo et habitavit in nobis et vidimus gloriam sui quasi agni et non de his que de carnis sanguine mundi sunt. Nos enim non percipimus gloriam quod agnitum est a mundo.

*no enim non percipimus gloriam quod agnitum est a mundo.*

del compositor. Parecidamente, la primera parte del tema de las variaciones en la *Serenata* consiste en catorce notas, once de las cuales son distintas; y la segunda mitad se compone de las mismas notas, sucediéndose en orden inverso (ejemplo 62).

(Véase ej. 63, pág. 96.)

El primer canon del op. 16 de Webern también nos muestra el uso de una técnica serial, atonal; pero sin que esté basada en la serie de las doce notas (ejemplo 63).

Como puede verse, se trata de un canon estricto con una parte invertida. Las voces entran a intervalos cada vez más cerrados hacia el climax.

El *Concierto de cámara* de Alban Berg (1923-1925) contiene elementos que son característicos de la composición dodecafónica. Su escritura es compleja, pero se puede señalar, por ejemplo, que la segunda variación del primer movimiento presenta el tema en forma de «espejo» (eso es, retrocediendo) el segundo en inversión, y el tercero en inversión retrógrada. Análogamente, la segunda parte del movimiento lento es el reflejo en «espejo» de la primera mitad de la pieza. Además, los principales temas de los dos primeros movimientos consisten en series de doce notas:

Ej. 64

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

mientras el tercer movimiento no introduce ningún elemento nuevo, sino que consiste en la combinación del material de los dos primeros movimientos.

De lo expuesto se puede deducir que ese período de transición, mientras iniciaba una gran revolución contra los antiguos sistemas de escritura, se fue preocupando progresivamente de los problemas del contrapunto. Schönberg describe así los desarrollos que condujeron a la evolución de la composición dodecafónica:

Antes, el uso de la armonía fundamental había sido teóricamente regulado por el reconocimiento de la progresión de fundamentales. Esta práctica había engendrado un «sentido de la forma», funcionando de una manera subconsciente, el cual daba al compositor un sentimiento casi sonambúllico de seguridad en el momento de la creación, que le comunicaba la mayor precisión para establecer las distinciones más delicadas entre los elementos formales (...). El deseo de un dominio consciente de los *nuevos*<sup>13</sup> significados y formas deberá surgir en la mente de todo artista; y querrá conocer *conscientemente* las reglas y leyes que ha concebido «como en sueños» (...). Tendrá que hallar, si no leyes y reglas, por lo menos caminos para justificar el carácter disonante de estas armonías y sus sucesiones.

Se ha señalado más arriba que las obras de Schönberg y sus seguidores tendían cada vez más al uso igual de las doce notas de la escala, dispuesta muy a menudo en forma de serie; por lo tanto, cuando Schönberg descubrió la composición dodecafónica no hizo más que racionalizar métodos que se hallaban ya en práctica, y no puede decirse que impusiese una disciplina teórica desde el exterior. A este procedimiento lo llama: «Método de composición, a base de doce notas, que se hallan relacionadas tan sólo entre sí», y sigue diciendo:

Este método consiste primordialmente en el uso constante y exclusivo de un juego de doce notas diferentes. Eso signi-

fica, naturalmente, que ninguna nota se repite dentro de la serie y que éstas emplean todas las doce notas de la escala cromática.

Schönberg precisa que no se trata de un «sistema», sino de un procedimiento de trabajo; «un método puede, pero no necesita ser consecuencia de un sistema».

La composición dodecafónica se halla por lo tanto, basada en una determinada serie de doce notas; Schönberg la llama «serie básica» y, a veces, *Tonreihe*, que significaría como «hilera de notas». En las lenguas latinas se la suele llamar simplemente «serie». Copiamos una serie que constituye la base del *Quinteto de viento* de Schönberg, op. 26:

## Ej. 65

Serie básica (O)

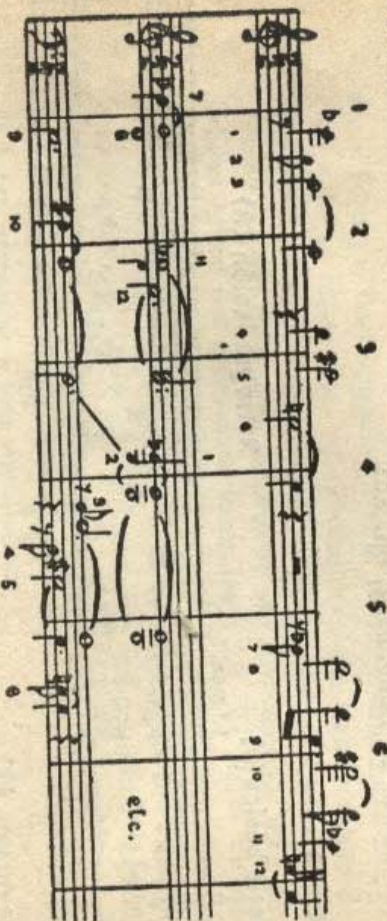
Retrogradación (R)

Una serie tal no puede ser considerada como una escala, aunque puede funcionar como un «sustituto de alguna de las ventajas unificativas y formativas de la escala tonal». Como la escala, la serie es «la fuente de varias figuras, miembros de melodías o melodías enteras, pasajes ascendentes y descendentes, y aun acordes fragmentados». Más adelante veremos que «la asociación de notas formando armonías y sus sucesiones se regula por el orden de dichas notas. Las series funcionan a la manera de los motivos». De aquí que deban inventarse nuevas series para cada pieza; de ella se deriva cada nota de la composición, ya sea usando las notas de la serie horizontalmente como una melodía, o verticalmente como sucesión de acordes, o combinando

<sup>13</sup> El subrayado es de H. S.

los dos métodos. Ninguna nota de la serie puede ser puesta de relieve a expensas de las demás, ya que eso crearía falsas asociaciones de tonalidad; por la misma razón en cada obra sólo puede emplearse una serie—también disminuiría la unidad de la composición el uso de varias series, por razones obvias—. Las series pueden usarse en inversión y en retrogradación, y cada una de estas cuatro formas puede ser transportada y surgir desde cada nota de la escala cromática.<sup>14</sup> El último principio para Schönberg es «la absoluta y unitaria percepción del espacio musical». Se ha escrito mucho acerca de la cuestión de si este método, en su con-

Ej. 66



14 En los ejemplos musicales de este capítulo las cuatro formas son designadas como Original (O), Inversión (I), Retrogradación (R), Inversión Retrograda (IR). Sus transposiciones se indican con números, como sigue:

1. Nivel básico.
2. Semitono superior 7a. mayor inferior.
3. Tono superior 7a. menor.
4. 3a. menor superior 6a. mayor inferior.
5. 3a. mayor superior 6a. menor inferior.
6. 4a. superior.
7. Tritono superior e inferior.
8. 5a. superior, 4a. inferior.
9. 6a. menor inferior, 3a mayor inferior.
10. 6a. mayor superior, 3a. menor inferior.
11. 7a. menor superior tono entero inferior.
12. 5a. inferior.

Como ejemplo: IR = Inversión Retrograda una 6a. menor más alta (o una tercera más baja) que el nivel básico.

junto, no es meramente «una especulación matemática y abstracta», como algunos lo califican; pero a mi me parece que la discusión es válida, después que se ha visto qué resultados da el método en la práctica, y todo lo que puede decirse es que nace del trabajo compositivo, y no viceversa, que satisface el principio de unidad que todo artista creador consciente exige, y que con su ayuda se han producido multitud de composiciones que generalmente se reconocen como obras maestras.

Las primeras obras de Schönberg en las cuales se emplea este procedimiento como son: las *Cinco piezas para piano*, op. 23, y la *Serenata*, op. 24; de todos modos, en ellas aparece en una especie de forma rudimentaria, de manera que para los primeros ejemplos de su empleo cita el compositor el *Quinteto de viento*, op. 26, escrito en 1924 (ejemplo 66).

Ej. 67



La serie (ejemplo 65) aquí se divide en dos mitades de seis notas cada una—práctica frecuente en Schönberg, como veremos—. Las seis primeras forman el tema principal en la parte superior, mientras las seis restantes construyen el acompañamiento de acordes; seguidamente la posición se invierte. Debe puntualizarse que la mayoría de las piezas escritas en este estilo normalmente empiezan con una afirmación clara y directa de la serie, en

su forma original y en su grado «básico» de la escala; más adelante las notas de las series pueden presentarse en cualquier octava (compárese con el método de Hindemith); pero el doblar las voces a la octava normalmente se evita, aunque ya veremos como existen excepciones a esta regla.

El ejemplo que sigue, sacado del último movimiento de la misma obra, muestra, como Schönberg dice, que la misma serie de notas «puede producir diferentes temas y caracteres distintos»:

(Véase ej. 67, pág. 101.)

En la parte superior tenemos la serie original en su grado básico; las voces inferiores comienzan y continúan con la inversión transportada a la quinta inferior. En otras ocasiones, el tema principal de este Rondó emplea las notas de su serie retrógrada, y de su inversión retrógrada, pero manteniendo su ritmo original resulta fácilmente reconocible.

Un procedimiento más complicado se puede observar en el ejemplo siguiente:

Ej. 68

Ej. 69

La escritura se basa en la serie retrógrada, transportada un tono más bajo y repetida tres veces. El fagot tiene frases de tres notas, mientras el acompañamiento usa grupos de seis notas, de



Musical score for Humphrey Searle, featuring two staves with complex rhythmic patterns and accidentals. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

manera que la serie se sobrepone a las frases, engendrando una adecuada variedad; y, además, existe un plan definido a lo largo del conjunto.

Ej. 71

Musical score for Example 71, showing a single staff with a sequence of notes and rests. The notation includes a sequence of notes with rests, labeled with numbers 1 through 12, and a final note with a sharp sign.

Musical score for Example 71, showing two staves with complex rhythmic patterns and accidentals. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, with a final note labeled 'etc.'.

Un ejemplo simple de escritura a dos voces se halla en el Andante de la misma obra:

(Véase ej. 69, pág. 103.)

Aquí la serie básica se reparte entre la trompa y el fagot de forma que produzca un efecto contrapuntístico.

En otro ejemplo, del Scherzo de la misma obra, tenemos un método posterior para el uso de las series básicas. El acompaña-

Ej. 72

O.7. (transportado a la 5.ª disminuida)

Musical score for Example 72, showing two staves with complex rhythmic patterns and accidentals. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, with a final note labeled 'etc.'.

Ej. 73

Musical score for Example 73, showing two staves with complex rhythmic patterns and accidentals. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, with a final note labeled 'etc.'.

miento hace sonar las tres primeras notas de la serie; el tema principal entra en la cuarta nota. El acompañamiento sigue entonces con las notas de la serie, pero nunca al mismo tiempo que el tema:

(Véase ej. 70, pág. 103.)

El último ejemplo de esta obra presenta una inversión y la inversión retrógrada sonando la una contra la otra:

(Véase ej. 71, pág. 104.)

La transposición se halla una tercera por encima del grado básico.

La *Suite para piano*, op. 25 se basa en una serie (ejemplo 72) dividida en tres grupos de cuatro notas, que se oponen como los dos de seis notas en la obra anterior. En el Preludio tenemos la serie básica en la mano derecha, combinada con su transposición a la quinta disminuida inferior:

(Véase ej. 73, pág. 105.)

Ej. 74

Ej. 75

En la Gaviota, el tercer grupo (notas 9-12) se presenta antes que el segundo (notas 5-8). (Ejemplo 74).

Schönberg justifica este procedimiento por dos motivos: como la Gaviota es el segundo movimiento de la *Suite*, la serie se nos ha hecho ya familiar; cada grupo se trata como si fuese una unidad ya independiente, y no cambia dentro de sí mismo —y existe una semejanza entre el primero y el segundo grupos, por cuanto ambos terminan en una quinta disminuida—. Un procedimiento semejante se aplica en el *Intermezzo*, donde el grupo 2 y el 3 se superponen. El Minueto empieza con la nota 5 (grupo 2) y el grupo 3 entra más tarde:

(Véase ej. 75, pág. 106.)

Ej. 76

El último ejemplo de Schönberg está sacado de sus *Variaciones para orquesta*, op. 31, una de las obras más bellas de su madurez. Como prefacio de sus indicaciones, observa que en la escritura orquestal muchos compositores tratan un escaso número de voces, doblandolas con varios instrumentos, al unísono o a la octava, fraccionando o bien doblando la armonía de distintas maneras, de modo que, a veces, oscurecen la presencia de un con-

tenido, y en otras ponen de manifiesto su misma «ausencia». Se pronuncia contra el uso del color simplemente por el color, prefiriendo «verse convencido fríamente por la transparencia de las ideas claramente cortadas». Recomienda así mismo que se eviten los doblajes de voces, aunque (como veremos más adelante) con el tiempo haya cambiado ligeramente este punto de vista. Para facilitar estos métodos, las primeras seis notas de la serie básica,

Ej. 77

junto con su inversión partiendo de la tercera menor, integran las doce notas de la escala cromática:

(Véase ej. 76, pág. 107.)

El tema (serie básica) se enuncia contra unos acordes compuestos por su transposición y su inversión (ejemplo 77).

Le siguen: a) su inversión retrograda a la transposición expresada; b) la retrogradación del original, y c) inversión, transportada como antes, completando de este modo las cuatro formas. Análogamente, el acompañamiento de cada frase se deriva de una forma diferente de la serie.

En la primera variación, Schönberg emplea transposiciones del original y la inversión, para obtener terceras y sextas paralelas (ejemplo 78).

En la variación 6, inversión y original se afrontan en una transposición de la inversión (ejemplo 79).

En la variación 5, seis voces independientes se derivan de una imitación canónica a dos voces (ejemplo 80).

En el compás del final, reproducido en el ejemplo 81, las partes superiores consisten en las primeras seis notas de la serie básica seguidas por las seis restantes de la retrograda; las voces inferiores se derivan de la inversión.

Finalmente, Schönberg añade el tema de Bach (sib, la, do, si natural) como contramelodía, sacando las notas de la inversión retrograda (ejemplo 82).

Ej. 78

(Véase ej. 79, 80 y 81, pág. 110 y 111.)

Esos ejemplos pueden darnos alguna idea de la variedad de armonías y contrapuntos que son posibles con el uso de este método; y antes de proseguir, examinando algunas de las últimas obras de Schönberg, como las de sus discípulos Berg y Webern, citaremos las palabras que le sirven de conclusión a este tema:

La principal ventaja de la composición dodecafónica es su efecto unificador (...). Antes de Richard Wagner, las óperas consistían casi exclusivamente en piezas independientes en-

Ej. 79

19<sub>1</sub>

etc.

etc.

1<sub>4</sub> (transp.)

etc.

etc.

Ej. 80

17

O10

Ej. 81

O1.

R1.

14.

Ej. 82

The image shows a musical score for Example 82, titled 'Ej. 82' and attributed to 'HUMPHREY SEARLE'. The score is written on five staves. The top staff is marked 'O1'. The music is highly complex, featuring numerous accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings such as 'b', 'B', 'A', and 'R'. The notation includes various rhythmic values and articulation marks, creating a dense and intricate contrapuntal texture. The bottom staff is marked 'R 12'.

tre si cuyas relaciones mutuas no parecían ser musicales. Personalmente me resisto a creer que en las grandes obras maestras las piezas se hallan unidas sólo por la cohesión superficial de unos procedimientos dramáticos (...). En música, no existe forma sin su lógica donde no hay unidad. Creo que, cuando Richard Wagner introdujo su *leitmotiv* —por la misma razón que yo he introducido mi serie básica— pudo haber dicho: «Hágase la unidad.»<sup>15</sup>

Antes de entrar en la discusión de las últimas obras de Schönberg, podemos considerar los diferentes modos en el manejo de la serie dodecafónica empleados por Berg y Webern, que nos ilustrarán sobre la variedad de posibilidades que en ella contienen. Berg empleó por primera vez este método en su *Suite lírica* para cuarteto de cuerda (1925-1926); de sus seis movimientos, dos y dos mitades de ellos están escritos de acuerdo con los principios de la composición dodecafónica, mientras los res-

<sup>15</sup> Queda claro que sólo se refiere al caso de la ópera, ya que no puede ponerse en duda la unidad de otros géneros desde épocas muy anteriores a Wagner. (N. del E.)

tantes fragmentos no emplean este procedimiento. Sin embargo, dado que cualquier oyente pueda percibir diferencia estilística alguna entre los movimientos entre sí y que le sea posible decir dónde se usa el método serial y dónde no, como no sea que se haya informado previamente o conozca analíticamente la partitura. (Los movimientos dodecafónicos son: el primero, la primera parte del tercero, la sección central del quinto y todo el sexto.) El plan del conjunto de la obra nos muestra así mismo la predilección de Berg por las disposiciones simétricas; los títulos de los movimientos son los siguientes:

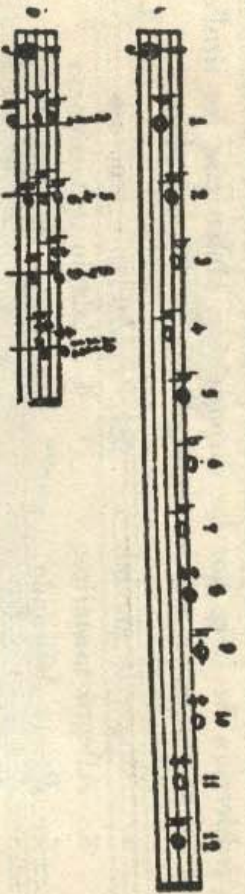
1. Allegretto gioviale
2. Andante amoroso
3. Allegro misterioso
4. Adagio appassionato
5. Presto delirando
6. Largo desolato

Los movimientos rápidos, como se puede ver, aumentan siempre su velocidad, así como los lentos su lentitud. Cada tiempo contiene algún material temático de su anterior, y el ciclo se cierra con el último, que contiene una reminiscencia del primero. En el tercer movimiento, que tiene la forma de Scherzo con su Trío, pero retrogradando nota por nota, aunque en forma un poco abreviada. Todos esos artificios, sin embargo, tienen poca importancia, comparados con la significación dramática y emocional de la obra, que cuenta como una de las más acabadas dentro de la producción del compositor; como su título denota, la forma es lírica y dramática, más bien que sinfónica, y la *Suite* ha sido llamada justamente «ópera larvada». Es muy digna de ser estudiada en detalle (la partitura se ha publicado por la Universal Edition); no daré de ella ningún ejemplo, ya que la manera individual de emplear la técnica dodecafónica en el estilo de Alban Berg se puede ver quizás más claramente en su ópera *Lulu* y en su *Concierto de violín*. (La única otra obra del compositor escrita según los métodos del dodecafonismo, el aria de concierto *Der Wein*, aunque es una obra bella y digna de estudio, no suscita ningún problema técnico que no pueda ser aplicado a *Lulu*).

Al igual que Schönberg en su ópera *Moses und Aaron* (que el compositor dejó inacabada a su muerte) Berge en *Lulu* ataca el problema de crear una larga obra entera con el empleo de una

sola serie básica. La estructura dramática de la ópera se halla construida sobre una base simétrica (véase Willi Reich, en *Album Berg*, para el análisis) y lo mismo que todos los personajes giran alrededor de la figura central de *Lulu*, Berg lo deriva todo de su serie original:

Ej. 83



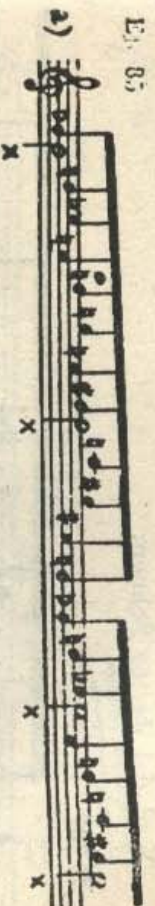
De ella se nutren otras series que representan a los distintos personajes del drama. Uno de los temas de *Lulu* es obtenido escogiendo sucesivamente las notas superiores, medias e inferiores de los cuatro acordes de tres notas en los que la serie original puede agruparse (ejemplo 83):

Ej. 84



Igualmente se eligen notas a distancias determinadas dentro de la serie original, para construir el tema de «menor» carácter que acompaña a la figura de Alwa:

Ej. 85

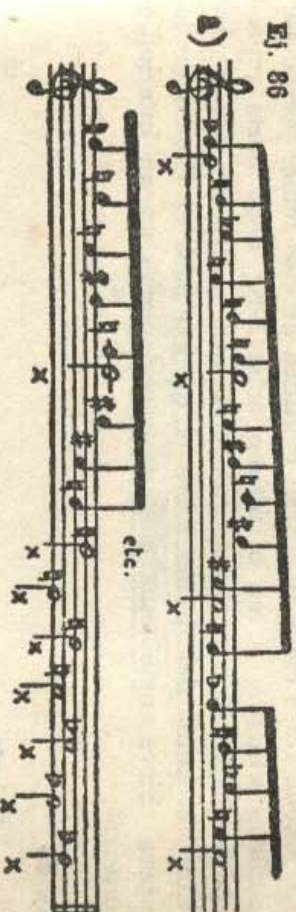


Andante J. 69



De la misma manera que la música pentafónica, motivo característico de la condesa de Geschwitz:

Ej. 86



Y el del doctor Schoen:

Ej. 87



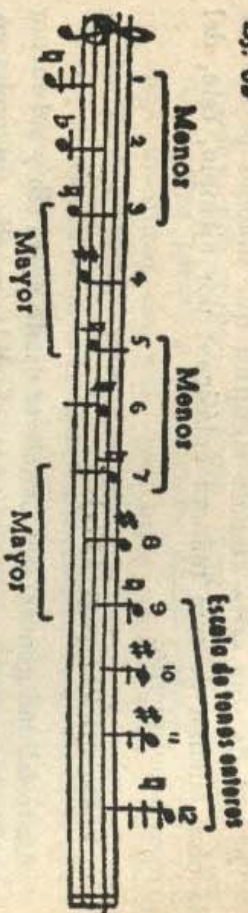
Puede verse cómo una gran cantidad de esos temas poseen un carácter «tonal»; y, en el último acto, Berg llega hasta reproducir una canción perfectamente diatónica, compuesta por Wedekind, el autor del drama sobre el que se basa el libreto de la ópera. Sirve como tema para unas variaciones en un interludio musical:

Ej. 88



Esto nos vuelve a la cuestión del sentimiento tonal que puede existir dentro de la música dodecafónica, cuestión que surge con más fuerza en la última de las obras de Berg, su *Concierto de violín*. La serie básica de éste consiste únicamente en triadas mayores y menores, añadiendo como final una escala de tonos enteros (ejemplo 89):

Ej. 89



Más adelante, en el último movimiento, Berg introduce el coral de Bach *Es ist genug*, como tema para un grupo de variaciones: las primeras cuatro notas del coral son las de las notas 9-12 de la serie básica, y las cuatro últimas, inversión de las notas 8-11:

Ej. 90



Ej. 91



El uso de una serie «tonal» significa que muchos pasajes de la obra suenan de una manera «clásica»; por ejemplo, éste, del primer movimiento:

(Véase ej. 91, pág. 117.)

La tonalidad general del *Concierto* oscila entre *si*b y *sol* menor y termina con un acorde de sexta añadida en *si*b; sin embargo, la escritura se basa estrictamente en los métodos del dodecafonismo, aunque en algunos casos se usen los doblajes a la octava.

La composición tonal, como se ve, puede existir claramente con el sistema dodecafónico; es posible, pero, ¿es deseable? La observación de Schönberg, que ya hemos citado, sobre la necesidad de evitar que una nota adquiriera más relieve que las demás, parece pronunciarse en contra; y lo mismo su constatación de que hacia 1908, «la tonalidad se hallaba por completo destronada en la práctica, si no en la teoría». En cambio, su punto de vista parece haber sufrido una ligera modificación en los últimos años, como puede verse en el apéndice, fechado en 1946, de su conferencia sobre «La composición dodecafónica». Se publicó en la revista francesa *Polyphonie* (cuaderno 4, «Le Système Dodecaphonique», 1949); por las razones que sean no se ha incluido en *Style an Idea*, lo reproduzco *in extenso*:

En el transcurso de los últimos diez años, algunas de las reglas estrictas, referentes al uso de ciertos doblajes a la octava y al empleo de algunos acordes fundamentales de la vieja armonía se han relajado en parte. En primer lugar, se puso en evidencia que esos casos aislados no podían transformarse en un sistema no-tonal en un estilo tonal. Quedan aún melodías, ritmos, frases características y otros elementos formales que han nacido con el estilo de la disonancia emancipada.

También, si la no utilización de un centro tonal se ve desmentida, a veces de modo provisional, tal contradicción no destruye los méritos estilísticos de una composición.

Debo advertir que Alban Berg, que tal vez era el menos ortodoxo del grupo —Webern, Berg y yo—, mezclaba en sus óperas piezas o fragmentos distintamente escritos en una tonalidad concreta, con otros «no-tonales». Alegaba como explicación, que un compositor de ópera, por motivos de expresión y caracterización dramática, no podía renunciar siempre al contraste producido entre el mayor y el menor. Aunque como compositor tenía razón, desde el punto de vista teórico se hallaba equivocado; he demostrado yo, en mis óperas *Von Heute auf Morgen* y *Moses und Aaron*, como toda clase de expresiones y caracterizaciones pueden producirse dentro del estilo de la libre disonancia.

Este punto de vista explica el mayor sentido «tonal» que se puede encontrar en las últimas obras de Schönberg; pero antes de estudiarlas, tenemos que examinar la manera como usa el método de las doce notas otro eminente discípulo de Schönberg, Anton Webern. Webern marcha en una dirección diametralmente opuesta a la de Berg; su empleo del método se reduce a los términos más simples y concisos y es, para definirlo, «más puro» que el de su maestro Schönberg. Podemos observarlo en su primera obra dodecafónica: las *Canciones sacras*, op. 17:

Ej. 92

Scorrendo  $\text{♩} = 96$

Voz



En el *Trio de cuerda*, op. 20, hallamos ese método usado en mayor escala y de una manera más compleja: aquí Webern re-torna a las formas clásicas; el primer movimiento es un *Rondó* y el segundo una forma de sonata. Pero tal vez es en la *Primera sinfonía* donde hallamos claramente una visión interior de los métodos de Webern. El primer movimiento es un doble canon a cuatro voces y por movimiento contrario, exceptuando la Coda, que forma un canon a dos voces. Reproduciremos el comienzo:

(Véase ej. 93, pág. 121.)

Puede verse que el orden de las entradas es el siguiente: serie básica; inversión a la quinta mayor inferior; inversión al nivel original; serie básica una tercera mayor más arriba. Más adelante, como el intervalo que existe entre las notas 11 y 12 de la serie es el mismo que entre las notas 1 y 2, Webern convierte las dos últimas notas de una serie en las dos primeras de la siguiente y constituye así una cadena continua de series. Las notas de cada serie saltan sin cesar de un instrumento a otro y también de una octava a la otra, de forma que el canon deja de percibirse como una línea seguida. Esta construcción es típica de muchas de las últimas obras del compositor, y la extraordinaria agudeza de su oído le permitía elegir con exactitud la octava y el color instrumental requerido para cada nota, de manera que el efecto sonoro es una delicia.

El segundo movimiento, en forma de tema con variaciones, muestra un sistema ligeramente menos fragmentario de escritura. El tema, que es la inversión de la serie del primer movimiento, se anuncia en el clarinete, acompañado de su versión retrograda en el arpa y dos trompas; pero como el retrogrado contiene los mismos intervalos que su original, el tema, de hecho, se acompaña de sí mismo—nuevo ejemplo de la economía de los medios existentes en Webern:

(Véase ej. 94, pág. 122.)

Las variaciones que luego siguen, presentan el mismo dominio contrapuntístico; la primera es un canon reversible y doble a cuatro voces, por movimiento contrario; la segunda también es un canon por movimiento contrario, mientras que la quinta va-

Ej. 93

Ej. 94

riación, basada en acordes reiterados, trata la serie desde un punto de vista armónico.<sup>16</sup>

(Véase ej. 95, pág. 123.)

Webern continuó fiel a los principios aquí enunciados, en el resto de sus composiciones; y, aunque en sus obras corales, como *Das Augenlicht* y la *Primera y Segunda cantatas*, op. 29 y 31, el estilo es muchas veces menos enrarecido y se hace un uso considerable de efectos dramáticos y emocionales, existe, sin embargo, la misma preocupación de pureza y de transparencia. Véase la primera entrada del coro en *Das Augenlicht* (ejemplo 95).

Las partes vocales forman un «canon de espejo» entre sopranos y tenores; y también hay otro canon, así mismo de «espejo» en la orquesta (a partir del compás 13). Cada una de las cuatro partes emplea una de las cuatro diferentes formas de la serie.

<sup>16</sup> Para un análisis más completo, cfr.: René Leibowitz; *Schönberg and School*.

Ej. 95

Para que no parezca que las últimas obras de Webern no consisten más que en artificios de un contrapunto académico, reproduzco el pasaje de una de ellas, las *Variaciones para orquesta*, op. 30; el fragmento citado es el comienzo de la variación final:

La armonía a cuatro voces se forma de tres exposiciones de la serie básica, y una de su inversión (esta última se produce en el tenor). Pasajes expresivos de esta naturaleza se hallan a menudo en las últimas obras del músico; y la elevada calidad de ellas se desprende de su combinación entre una extraordinaria belleza auditiva y un estricto dominio de la forma. La clave de los procedimientos de Webern puede tal vez hallarse en una carta escrita Willi Reich, con fecha 23 de febrero de 1944 —un año antes de la trágica y prematura muerte del compositor—. Cito libremente de Hölderlin:

Vivir es defender una forma (...) Imagina qué impresión me causó el hallar este pasaje leyendo las notas de la traducción del *Edipo*, por Hölderlin: Así mismo, las demás obras de arte carecen de autenticidad, comparadas con las de los griegos. Éstos, por lo menos hasta ahora, han sido juzgados más por las impresiones que provocan que por consideraciones artísticas y otros métodos, a través de los cuales se ha creado su belleza.

Webern se orientó durante toda su vida por un fuerte sentido de la ley natural; sintió que explorando la naturaleza de esas leyes también se dirigía hacia la creación de una belleza, ya que la belleza sólo puede provenir del cumplimiento de un principio natural.

Las obras que únicamente atienden a crear belleza sin considerar los medios por los cuales ella se produce, tienden a «perder

autenticidad». Como resultado de su manera de pensar, Webern dedicó toda su vida al estudio de la forma concentrada y condensada; cada nota de su música posee su propia significación, y sería imposible la omisión o alteración de una sola sin perjuicio del conjunto. Huyó de las obras de larga duración —la más larga de sus composiciones atonales, la *Segunda cantata*, op. 31, contiene seis movimientos y dura 15 minutos. Sin embargo, Webern puede decir más en dos minutos que otros compositores en diez; parte de un criterio completamente distinto del de aquéllos. No es de extrañar, por consiguiente, que esa música se haya encontrado con la más completa incompreensión, o con las vehementes aclamaciones de los que tenían oídos para escucharla; con su manipulación ultrasensitiva de elementos de sonoridad perfectamente normales, Webern ha creado una música distinta por completo de cualquiera que haya escrito nunca. Es interesante también que muchos jóvenes compositores traten de emplear sus métodos, más que los más «normales» de Schönberg, o la técnica expresiva de Berg; pero, sin la agudeza auditiva de Webern, su técnica no es fácil de manejar con éxito, y opino personalmente que la historia considerará a Webern como una figura extraordinariamente importante, y no como el antecesor directo de una nueva técnica en la composición. (Para una más amplia discusión de la obra de Webern, que en este libro sólo puedo tratar de una manera muy superficial, se pueden leer las obras de Leibowitz, en especial *Schönberg and his School*, que contiene una gran sección sobre Webern. Yo también he realizado un pequeño análisis de las últimas tres obras del compositor (que no se discuten en los libros de Leibowitz). Se ha publicado en el *Monthly Musical Record*, en el número de diciembre de 1946.

En 1933, Schönberg abandonó Berlín y se estableció en Estados Unidos. Después de aquella fecha compuso buen número de obras, la mayoría dodecafónicas, aunque otras tienen carácter tonal. Estas últimas incluyen una *Suite* para instrumentos de cuerda, escrita en 1934 para ejecuciones de alta escuela; una versión del tema judío tradicional *Kol Nidre* para recitante, coro y orquesta; *Variaciones* para un recitativo, para órgano, basadas en un tema dodecafónico, pero tratado tonalmente en su mayor

parte; una *Segunda sinfonía de cámara*, que en realidad es la conclusión de una obra comenzada treinta años antes, y una serie de *Variaciones* para banda militar. Schönberg explicó las razones de esos retornos ocasionales en un breve ensayo, «*On revient toujours*», publicado en *Style and Idea*. Opinaba que, al igual como los compositores clásicos, desde Haydn hasta Beethoven, sienten a menudo la necesidad de interpolar el contrapunto riguroso en medio de su estilo esencialmente homofónico, tal vez porque consideraban el arte de sus antecesores superior al propio, de la misma forma que sentía la nostalgia de intentar conseguir, en el viejo estilo, aquello que sabía que podía producir con su propia técnica. Así es que no se trata de ningún regreso definitivo de Schönberg a la tonalidad, en aquellas obras; las había escrito porque, como se dice, «una nostalgia para volver al viejo estilo ha sido siempre muy viva dentro de mí; y, de tiempo en tiempo, tengo que inclinarme ante su fuerza». En cambio, todas las demás obras de este período se hallan escritas en estricto dodecafonismo, incluso su última obra, la *Fantasia para violín y piano* (1949) —quedando sólo aparte una composición excepcional, la *Ode to Napoleon*, para un recitante (hablado) cuarteto de cuerda (u orquesta de cuerda) y piano.

Esta obra está derivada muy libremente de una serie, pero su efecto es completamente «atonal», aparte de su acorde final en *mi* mayor. Se basa en el uso lógico y consistente de ciertos intervalos contenidos en su acorde inicial (*fa-sol#-do#-mi*), eso es: segunda menor o séptima mayor (*fa-mi*); tercera mayor o sexta menor (*fa-do#*, *mi-sol#*) tercera menor o sexta mayor (*fa-sol#*, *do#-mi*); y quinta o cuarta (*do#-sol#*). El siguiente ejemplo nos muestra el uso de los dos últimos intervalos:

(Véase ej. 97, pág. 127.)

Aquí tenemos quintas en el primer violín, y en el violoncello sextas paralelas que dan un salto de cuarta en el segundo violín y la viola; y ambos elementos en el piano. El pasaje contiene así mismo las doce notas de la escala cromática. Además, en ocasiones, puesto que el acorde inicial contiene a la vez las notas de la triada mayor y la triada menor, Schönberg emplea la super-

Ej. 97

posición de los acordes comunes, pero nunca de una forma «politonal». La obra entera, que es digna de ser estudiada sobre la partitura<sup>17</sup> y es objeto de un análisis más detenido de la obra de Ruder *Composition with Twelve Notes*, se nos presenta como una nueva forma de técnica de la composición, que podría ser algún día de valor histórico; pero Schönberg no ha intentado hacer uso de ella en ninguna de sus obras.

Entre las obras estrictamente dodecafónicas compuestas durante este período, la más importante es el *Concierto de violín*, el *Cuarteto de cuerda* No. 4, el *Concierto de piano*, el *Trio de cuerda* y la *Fantasia para violín y piano*.<sup>18</sup> Todas estas obras siguen los mismos principios básicos que hemos visto aplicados a las *Variaciones para orquesta*; pero entran en ellas ciertos elementos nuevos que conviene mencionar. El *Concierto de violín*, una de las obras maestras de Schönberg, se sirve de un método que el compositor

<sup>17</sup> Existe una grabación de esta obra: *Esquire and French Classic*.

<sup>18</sup> Las partituras de las obras corales del compositor, Op. 50, no eran asequibles cuando este libro entró en imprenta. (N. del A.)

adapta cada vez con más frecuencia en los últimos años de su vida, las seis primeras notas de la serie original, junto con su inversión a la quinta inferior, forman una escala cromática completa (ejemplo 98):

Ej. 98 O.V



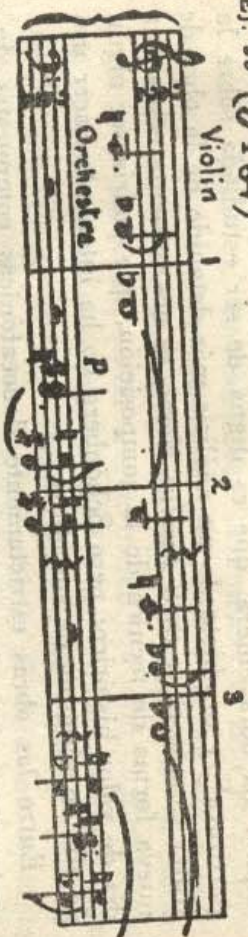
I.6.



La obra empieza exponiendo las dos series sucesivamente:

Ej. 99 (♩ = 64)

Violín



Los compases que siguen consisten en la base serial a cargo del violín, acompañada por acordes derivados de su inversión;

Luego el violín ejecuta la inversión serial, mientras el acompañamiento se deriva de la serie básica.

El final de la obra introduce otro aspecto:

Ej. 100



A pesar del aspecto «poltional» del pasaje, puede observarse que se halla estrictamente basado en la inversión (ejemplo 98-b) empezando por sus dos extremos a la vez, y, con una ligera variación en el orden de las notas (sib antes del mi, en la forma retrógrada).

El principio del *Cuarteto de cuerda* No. 4, op. 37, nos muestra otro método de exposición en el material básico. La serie

Ej. 101



se ejecuta por el primer violín; se reparte, al mismo tiempo, en cuatro grupos de tres notas (a, b, c, d) que se emplean como acompañamiento (ejemplo 101):

Nótese que la relación entre la melodía y su acompañamiento se combina bajo la siguiente forma:

Melodía: a b c d

Acompañamiento: abcd cda dab abc.

Un procedimiento similar se desarrolla durante el resto del tema (para más detalles, puede verse la obra de Leibowitz *Schönberg and his School*; también Ruffer, *Composition with Twelve Notes*).

El *Concierto de piano* introduce un elemento aún interesante por cuanto, basándose rigurosamente en los métodos del dodecafonismo, contiene pasajes de un efecto definitivamente «tonal». El ejemplo de ello es el principio del Rondó final:

Ej. 102

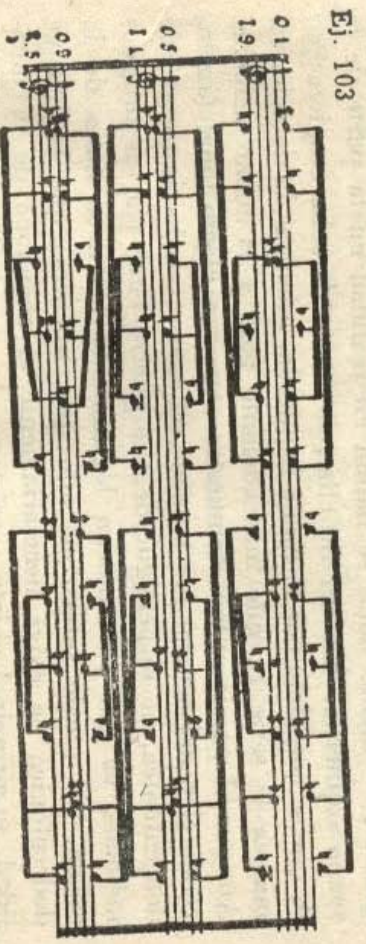
The musical score for Example 102 is presented in two systems. The first system shows the piano introduction, marked 'Moderato' and 'piano' (p). It features a melodic line in the right hand and an accompaniment in the left hand. The melodic line is marked with 'p' and 'f' dynamics. The accompaniment is marked with 'p' and 'f' dynamics. The score includes measures 229-331. The second system shows the first violin part (Violín I), marked 'piano' (p) and 'f' dynamics. The score is written for piano and includes a section for the first violin.

El pasaje se deriva de dos transposiciones de la serie original y dos de su inversión. La mano derecha toca primero las seis notas de la inversión ( $I_6$ ) —véase la lista de las transposiciones que se ha dado anteriormente—. La mano izquierda toca el conjunto de la misma serie. Mientras tanto, la mano derecha toca las últimas seis notas de la serie original ( $O_1$ ) en forma retrógrada. Pero las primeras seis notas de  $I_6$  son las mismas que las últimas de  $O_1$ , en orden ligeramente distinto (similarmemente, las seis primeras de  $O_1$  son las mismas que las seis últimas de  $I_6$ ) de modo que Schönberg no usa las seis restantes notas de la serie retrógrada  $O_1$  —dichas notas se hallan en realidad en la parte de la mano izquierda. En vez de ellas, la mano derecha empieza por  $O_1$  que se completa por la mano izquierda, mientras la derecha comienza la serie  $I_6$ , que más adelante pasa a la mano derecha. Aunque el pasaje entero demuestra como un efecto tonal (incluyendo el pedal central  $f\sharp$ ) puede obtenerse con la rigurosa serie dodecafónica, no se persigue de ello que se vuelva a los antiguos métodos, ya que se emplean lógicamente las doce notas de la escala. Se puede inferir de ello que, mientras que la música dodecafónica no exige necesariamente el abandono de la tonalidad, su principal objeto consiste en la exposición equitativa de las doce notas de la escala. Lo mismo puede decirse sobre el uso de los doblajes a la octava, que en ocasiones contiene la obra. Véanse las explicaciones, más arriba mencionadas, que Schönberg nos da sobre el particular.

En el *Concierto de piano* y en el preludio de una suite sobre el *Génesis* (1945) puede decirse que se hallan reminiscencias tonales; pero no puede afirmarse lo mismo del *Trío de cuerda* (1948) que adopta un estilo mucho más «radical». Aquí Schönberg se sirve del método empleado en alguna de sus últimas obras, dividiendo la serie en dos mitades, cada una de las cuales, junto con la correspondiente mitad de la inversión transportada una quinta más abajo, completa las doce notas de la escala cromática. Pero, además, lleva este proceso más adelante por medio de frecuentes alteraciones en el orden de las notas dentro de cada grupo de seis; es decir que, mientras se observa la secuencia de las doce notas (seis de la serie original y otras seis de la inversión)

su orden actual no se considera de tanta importancia. (Para más detalles, véase el análisis en la *Music Review*, N° 3, agosto de 1950.)

Este método nos abre nuevas posibilidades que son susceptibles de una ulterior exploración. En *El sobreviviente de Varsovia* (1947) tenemos otra vez la serie, más su inversión, en este caso acoplada con el uso, dentro de la serie, de una triada aumentada que hace las veces de «acorde pivote» entre las tres transposiciones de la serie y tres de su inversión:



Esa obra (completamente analizada por Leibowitz, en su obra citada) es una de las composiciones de Schönberg más movidas y dramáticas; aparte del coral final, está construida principalmente sobre pequeños fragmentos «atemáticos»; el único motivo importante, lo constituye el tema de cuatro notas con que empieza. Finalmente, en la *Fantasia para violín y piano* (1949) Schönberg vuelve a una simplicidad clásica mientras explora todos los métodos posibles de variación técnica. Su serie básica se funda sobre todo en segundas mayores y menores (sb, la, do#, si, fa, sol, mi, ni natural, do, re, lab, solb) lo que da como resultado un uso considerable de séptimas y novenas. Es esencialmente una obra para violín y piano y no viceversa; el piano es instrumento acompañante.

Este examen de la escritura dodecafónica no podría ser completo sin alguna discusión sobre el primer libro que se publicó

en inglés sobre el tema. Es un pequeño tratado con el título *Estudio del contrapunto basado en la técnica dodecafónica* (publicado en 1940 por Schirmer, Nueva York). Su autor, Ernst Krenek, dice en su introducción:

La idea de la tonalidad emana de concepción básicamente «armónica» de la música. Las esencias de la tonalidad como el «tono», la función tónico-dominante, la cadencia tonal son fenómenos armónicos. La tonalidad, en cuanto depende su organización de relaciones de motivos, es claro que lleva los fenómenos «melódicos» al primer plano. De esta forma, el nuevo lenguaje se basa en la concepción esencialmente polifónica de la música, muy emparentada con la visión que de ella se tuvo en la Edad Media, antes que la tonalidad (nuestro sentido de la palabra) hubiese alcanzado su desarrollo. Por lo tanto, parece aceptado enfocar la tonalidad y la técnica dodecafónica desde el punto de vista del contrapunto. Los hechos armónicos en la tonalidad no tienen sino una importancia secundaria, por lo menos en el estado actual de su evolución.

El autor puntualiza que su obra «no pretende encerrar o modificar la práctica del dodecafonismo tal como aparece en la obra de Schönberg: su discípulo Alban Berg y Anton Webern, y otros compositores», sino meramente «establecer los principios fundamentales de la técnica de las doce notas (dodecafónica) tal como el autor del libro ha empleado en algunas de sus composiciones». Krenek termina diciendo que «el conocimiento del contrapunto estricto (Palestrina) se recomienda como previo requisito, aunque no indispensable».

De lo expuesto se desprenden dos puntos: 1), que las opiniones expresadas en este libro son las peculiares de Krenek, y no necesariamente las de Schönberg y otros miembros de su escuela; 2), que Krenek tiende a eliminar la importancia de la armonía en la escritura dodecafónica, aunque (como veremos) nos da algunas normas referentes a las relaciones armónicas. Ambos puntos tienen que fijarse en la mente del estudioso que quiera usar este libro con el objeto de practicar ejercicios técnicos; des-

graciadamente, el método más bien matemático con el cual Krenek analiza la escritura dodecafónica tiende a darnos la impresión de que dicho estilo debe abordarse *a priori*, sin conocimiento previo de la música; mientras algunos alumnos de Schönberg, Berg y Webern saben que aquellos compositores insistían en el conocimiento «total» de la armonía clásica y el contrapunto (incluyendo a Bach y a Palestrina, cada cual con su estilo) con un esencial y previo requisito antes de adentrarse en el estudio del dodecafonismo. También el dodecafonismo tiene sus raíces en el pasado; y no pueden considerarse completamente las leyes armónicas, basadas en la misma naturaleza de la música. Si una nota pudiera sonar con cualquier otra nota indiscriminadamente, la música llegaría a carecer de toda significación.

Si el estudioso no se olvida de las consideraciones hechas puede hallar en el libro de Krenek una exposición útil de los métodos dodecafónicos. La obra empieza con algunas indicaciones acerca de la construcción de la serie, recomendando que se evite las sucesiones de más de dos triadas mayores o menores, como «incompatibles con el principio del atonalismo»—con todo, ya hemos visto que Berg emplea esa clase de series, y también otros compositores. Después de ciertas reglas para la construcción melódica, observando con mucha razón que «el prolongado uso de esquemas rítmicos inalterados produce monotonía, menos admisible en ese estilo que en cualquiera otro (...) Los períodos similares no concuerdan con el carácter contrapuntístico de una música». Toda esta sección puede ser estudiada con provecho, y el lector puede decidir si está de acuerdo con todos los métodos de análisis melódicos empleados por Krenek.

El capítulo siguiente, Escritura a dos voces, naturalmente trae consigo la cuestión de la armonía, y Krenek nos da las siguientes reglas:

1. No se permiten octavas paralelas ni unísonos paralelos (compárese con lo dicho por Schönberg).
2. Las consonancias son las siguientes: unísonos, terceras mayor o menor, quintas, sextas mayores y menores.

3. Las disonancias «debiles» son: segunda mayor y séptima menor. Las disonancias «fuertes»: segunda menor y séptima menor.

4. La cuarta puede ser consonante y disonante, según el contexto.

5. El tritono «es neutro», y divide la octava en dos partes (véase Hindemith).

Los «puntos culminantes», continúa diciendo, pueden ser introducidos por aceleración del movimiento o creciente dureza de las disonancias. Cuando la composición, al contrario, tiende a decrecer en intensidad, una mayor lentitud en el movimiento, disonancias más suaves o consonancias son adecuadas.

Personalmente, no creo necesario dividir los acordes en consonancias y disonancias—la tabla de tensiones de Hindemith parece un método más satisfactorio de análisis. Tampoco intenta Krenek explicación alguna de las progresiones armónicas. El estudiante, por lo menos de momento, se queda en el aire, con sólo el auxilio de la sentencia más arriba citada. Y ¿por qué esa timidez en el tratamiento de la cuarta perfecta?

Después de una discusión de la escritura a dos voces, incluyendo las imitaciones, que el lector encontrará útil, Krenek introduce las formas derivadas de la serie (inversión, retrogradación e inversión retrogradada) y nos muestra los diversos medios de su manejo; también esa sección es digna de estudio.

Prosigue después un capítulo sobre la escritura a tres voces, en el que se ahonda en la exploración del problema armónico.

La «atonalidad»—dice Krenek—no tiene reglas especiales para el tratamiento de la disonancia (como ocurre en el contrapunto de Palestrina) y no formula teorías armónicas alguna, comparable con la de la tonalidad. La única característica de un acorde que tiene que ser tomada en conside-



ración es el grado de tensión que en él se observa, en virtud de los intervalos que lo constituyen.

No considera posible formar un sistema armónico definido, en el estilo que analizamos, en el sentido de las reglas del contrapunto riguroso y de la armonía tonal. «La música escrita según la armonía dodecafónica, igual que la basada en otros principios, reposa, al fin y al cabo, sobre la imaginación y la inspiración.» Vamos a seguir el análisis armónico de Krenek.

Divide los acordes de tres notas en seis grupos, que consisten en:

1. Tres consonancias (triadas perfectas o aumentadas).
2. Dos consonancias y una disonancia débil.
3. Una consonancia y dos disonancias débiles.
4. Dos consonancias y una disonancia fuerte.
5. Una consonancia, una disonancia débil y otra fuerte.
6. Una disonancia débil y dos fuertes.

Los acordes que contienen cuartas perfectas o tritonos pueden ser consonancias o disonancias, ya sean débiles, ya sean fuertes, según la nota tercera que tenga el acorde, a más de la cuarta o el tritono. Por ejemplo, la segunda inversión de una triada es consonante, y también una triada disminuida: <sup>19</sup>

## Ej. 104

sh.	m.	m.	sh.	sh.	m.	cons.	cons.	m.	sh.
sh.	m.	cons.	m.	sh.	sh.	m.	cons.	m.	sh.

La clasificación citada puede ser útil como indicación de la tensión armónica relativa, como lo es la tabla de Hindemith; pero

<sup>19</sup> En el ejemplo 104, *sh.*, significa disonancia fuerte (*sharp*); *m.*, disonancia débil (*mild*); *cons.*, consonancia.

Krenek, acertadamente, precisa que las diferentes inversiones de su Grupo 6:

## Ej. 105

pueden producir diferentes «efectos» de dureza o suavidad. Análogamente, el mismo acorde en la misma posición puede producir efectos del todo diferentes según las variaciones de la dinámica y de la orquestación. Para comprenderlo así, basta con imaginarse el primer acorde del ejemplo 105 ejecutado sucesivamente con violines, clarinetes y trompetas (y, si se quiere, con fuerza creciente).

Por lo que se refiere a la dinámica, es un problema que ha coexistido con la música desde el principio de los tiempos; y aunque, naturalmente, la dinámica varía el color superficial de las progresiones armónicas, no altera en nada su estructura armónica. El otro punto, referente a las inversiones, es sin duda más importante; Hindemith, como hemos dicho, procura no tenerla en cuenta, pero creo que se equivoca. Es cierto que en acordes complicados no resulta siempre fácil reconocer las inversiones como tales, e incluso conocer su fundamental (ejemplo 105). En el caso de este ejemplo, como el acorde consiste en tres intervalos iguales, sería imposible descubrir la fundamental sin el contexto. Pero de todos modos creo que es posible conservar el principio de la inversión, analizando, de todos modos, la inmensa mayoría de los acordes, y demostraré, más adelante, lo afirmado.

Después de presentarnos su método de análisis armónico, Krenek nos deja libres para usarlo, limitándose a la misma observación que antes por lo que se refiere al uso de las disonancias más fuertes hacia los puntos culminantes; añade, de todos modos, que las consonancias

deben ser usadas con mucha precaución, por la misma razón en virtud de la cual se excluye el intervalo de octava. Es,

posible hacer un uso libre e igual de las doce notas de la escala cromática; por otra parte, el empleo de la técnica serial ha impuesto una contención para que la libertad no se convierta en caos. Además, como hemos dicho, este método de control ha brotado de la práctica de la composición, y de ningún modo ha sido impuesto *a priori*; y llena las genuinas exigencias del compositor. Por otra parte, el hecho de que se haya sentido recientemente la necesidad de reanalizar algunos de los preceptos, nos muestra que no puede continuar siendo un ideal permanente; todas las revoluciones empiezan con principios rígidos que luego se debilitan. En particular la duda sobre si se puede decir verdaderamente que se haya abolido la tonalidad ha conducido a muchos compositores hacia una creciente experimentación de los resultados producidos por la introducción de elementos tonales dentro de su estructura: y, con todo, no se ha producido aún el sistema armónico que remplazase al sistema anterior. Hemos vuelto, pues, a la cuestión crucial de la tonalidad, con el problema todavía no resuelto; pero hemos andado gran parte del camino, y hemos adelantado, puesto que hemos hallado un método de manejar la escala cromática no sólo sistemáticamente, sino realísticamente —de hecho, un método que no ha realizado todas sus posibilidades, y puede estar en su infancia, por lo que sabemos. Aquí, por lo menos, tenemos un suelo fértil; porque poseemos un nuevo método de escritura, contenido en sí mismo, de capacidades ilimitadas y que contiene todavía el germen de una reconciliación con el pasado. Nuestra tarea es intentar hallarla. Pero, antes de probarlo, nos será provechoso examinar la contribución de varios compositores que han trabajado en líneas más o menos independientes y se han visto en conjunto afectados en gran manera por los sistemas estudiados hasta ahora.

de la serie básica, o parte de ellas, y su combinación se justifica por su lógica (...). No existe definición de los conceptos "melodías y melódicos" que pase de una mera pseudoestética (...). Un día la evaluación estructural de esos sonidos volverá a estar basada sobre sus posibilidades funcionales. Pero es imposible que la cualidad de dureza o suavidad de las disonancias —que, en realidad, no es más que una gradación de su mayor o menor belleza— resulte fundamentalmente apropiado de una teoría (...). De esas gradaciones no se pueden deducir principios de construcción.

## CAPÍTULO VIII ALGUNOS INDEPENDIENTES

Ferruccio Busoni (1866-1924) puede considerarse casi como el prototipo del compositor independiente. Medio italiano y medio austriaco por sus ascendientes, vivió gran parte de su vida viajando por esos mundos como concertista de piano; hombre de una mente curiosa e inquieta, absorbió influencias divergentes —Bach, Liszt y la tradición operística italiana en primer término— y las sintetizó en una cantidad de composiciones de gran originalidad. En su *Esbozo de una nueva estética musical*, publicado en 1917, precisó claramente las insuficiencias del tradicional sistema diatónico; ¿qué significan las transposiciones, pregunta, cuando una pieza suena exactamente lo mismo si se la transporta a una nueva tonalidad?, «cuando una cara conocida se asoma a la ventana, no importa si nos mira desde el primero o tercer piso». ¿Cómo pueden dividirse las consonancias de las disonancias, si tenemos una escala compuesta de doce intervalos iguales? Busoni construyó 113 escalas distintas de siete notas dentro del ámbito de una octava, e incluso examinó las posibilidades del uso de tercios y sextos de tono. (El pequeño libro, en su conjunto, aunque no pretende establecer ningún principio formal, está lleno de observaciones estimulantes, y es muy digno de atenta lectura.)

En sus composiciones, Busoni, aun empleando las bases del sistema diatónico, incluye el uso libre de elementos cromáticos. Su pensamiento era esencialmente lineal, y la mayor parte de las obras no son música «abstracta», sino que retratan estados de ánimo, escenas o ideas. De aquí se desprende que lo más importante de su obra debe buscarse en sus óperas; y los siguientes

Fragmentos de la última, *Doctor Faust*, pueden darnos una idea de sus métodos individuales:

Ej. 107



Ej. 108

El primero es un agitado pasaje dramático; el segundo forma parte de un interludio sinfónico (Prólogo II). En este último, puede verse que, si bien el pensamiento es lineal, la base es armónica; pero sus progresiones son de tipo no convencional. Se recomienda al lector el examen de la *Segunda sonatina* y la *Fantasia contrapuntística para piano*, que darán una mayor idea de sus tendencias. Un estudio completo de la carrera de ese hombre extraordinario se puede hallar en el *Ferruccio Busoni* de Edward J. Dent (Londres 1933) y también existe un largo ensayo sobre Busoni en la obra de Bernard van Dieren *Down Among the Dead Men* (literalmente *Abajo entre los muertos*, Londres, 1935).

El propio Van Dieren (1887-1936) fue un compositor interesante, de tendencias principalmente contrapuntísticas. Igual que Busoni, que en su *Segunda sonatina* parece marchar por el mismo camino que Schönberg en sus *Piezas para piano*, op. 11 (Busoni, en efecto, tiene un «arreglo para concierto» de la pieza No. 2 del op. 11), Van Dieren en sus primeros apuntes para piano adoptó un estilo más o menos atonal. Más tarde modificó sus puntos de vista ligeramente, y su obra más madura, aunque basada casi en absoluto sobre la armonía cromática, denota un mayor sentido tonal. Aunque cada una de las partes se mueve de una manera libre y contrapuntística y en ocasiones el tejido es extremadamente complejo, como en la *Sinfonía China*, el resultado armónico producido por el movimiento de las voces no es otro que el de un tipo wagneriano de acordes «alterados». Eso se ve claramente, con el ejemplo que sigue, sacado del «Soneto VII» de «Amoretti» de Spencer, puesto en música por Van Dieren.

Van Dieren fue un músico de gran cultura y sensibilidad, y su originalidad consiste principalmente en el manejo de los colores instrumentales individuales. Eso puede verse en el ejemplo 109; su mera ejecución al piano es insuficiente para darnos idea del continuo cruce y cambio entre las voces. Ese método forma parte integral del moderno contrapunto, aunque, como hemos observado, no es fundamental en la estructura tanto armónica como contrapuntística; pero, de todos modos, puede causar considerables diferencias en cuanto al efecto final de una composición. Tanto Busoni como Schönberg se dieron pronto cuenta de ello, y sus procedimientos han influido profundamente en la música moderna. Puede verse un método aún más radical en la división de las partes orquestales entre los instrumentos individuales de la orquesta en el ejemplo 93, sacado de la *Sinfonía* op. 21 de Webern. Un ejemplo de lo anterior lo hallamos, sin duda, en la *Primera sinfonía de cámara*, de Schönberg; el lector puede estudiar también la notable orquestación, obra de Webern, del Rieercar, a seis voces, de la *Ofrenda musical* de Bach, en el que la instrumentación cambia continuamente de una manera caleidoscópica:

## Ej. 109

Otro compositor del mismo período, Karol Szymanowski (1883-1937) aunque no sea un contrapuntista fundamentalmente, combina de una manera interesante las influencias del *debussismo* impresionista con la técnica del contrapunto moderno. Es decir, que aunque su orquesta está escrita de una forma compleja y brillante, contiene muchas veces elementos decorativos y de acompañamiento que no son de un estricto interés desde el punto de vista del contrapunto. El ejemplo 110 marca un punto culminante del movimiento lento de su *Sinfonía concertante*, op. 60, y servirá para ilustrar lo dicho.

Aquí el piano y los instrumentos de viento adornan el tema principal y sostienen la armonía, mientras que un sólido pedal en el bajo sostiene el conjunto de la estructura. Esa clase de escritura es típica de muchas obras modernas que parecen complicadas en cuanto a la sonoridad, pero, que de hecho, reposan sobre una base tonal extraordinariamente firme y simple. Sería fácil multiplicar los ejemplos, ya que se trata de un método favorito de varios de los compositores modernos, algunos de los cuales escriben series de acordes en apariencias más complicados, pero en realidad siempre fuertemente apuntalados por una nota pedal de variada naturaleza, que hace que el conjunto sea fácilmente asimilable. (En cuanto al uso que hace Szymanowski de la «politonalidad», véase el ejemplo 28.)

Otro compositor eslavo, Leos Janáček, emplea un método exactamente al contrario del de Szymanowski; siendo en primer lugar un compositor dramático, basa su estilo principalmente en la repetición seguida de frases cortas, asociadas con sorprendentes y raros efectos. La trama es transparente del todo, y las partes vocales siguen el ritmo natural del hablar, contra el continuo fondo de la orquesta:

(Véase ej. 110, pág. 146.)

(Véase ejemplo 111, sacado de *La casa de la muerte*.)

En ocasiones, sin embargo, Janáček se sirve de artificios contrapuntísticos normales, pero siempre en la peculiar manera del compositor. El tercer tiempo del *Primer cuarteto de cuerda* (*La*



sonata de Kreutzer) empieza por lo que a primera vista, parece un doble canon:

(Véase ej. 111 y 112, pág. 147.)

Sin embargo, en vez de un «desarrollo» en la forma acostumbrada, tenemos simplemente la frase inicial (primer violín y violoncello) y su continuación (segundo violín y alto) repetida la una después de la otra varias veces, siempre en doble canon, pero con ligeras variaciones en la forma. Inmediatamente antes de terminar la primera sección, las cuatro partes ejecutan la «continuación»; pero enseguida se expone un material temático completamente nuevo, y sólo al final del movimiento reaparece la frase inicial, ahora sin formar canon, aunque la «continuación» siga en forma canónica.

Por más que Janáček no sea un contrapuntista normal, lo cierto es que el frescor y originalidad de su estilo y su lenguaje musical directo le merecen mucha más consideración que la que se le ha tributado hasta ahora fuera de su patria.

Janáček, como hemos visto, ha permanecido fiel al sistema tonal y, en cierta medida, incluso al diatónico; pero los tres compositores restantes de quien vamos a hablar en este capítulo han cultivado todos ellos y por diversos caminos el atonalismo. Ninguno de los tres, ha estudiado, sin embargo, con Schönberg ni con sus discípulos, y pueden proclamarse a sí mismo figuras independientes.

El primero de los tres fue Charles Ives (1874-1954) de Connecticut. Trabajando sin ninguna noticia de los experimentos de Schönberg, produjo, principalmente entre 1895 y 1916, una cantidad de obras originalísimas en un altamente complejo lenguaje cromático que bordea lo atonal. El siguiente ejemplo (ejemplo 113) de una suite para orquesta, *Three Places in New England* (*Tres parajes de Nueva Inglaterra*) escrita entre 1903 y 1914, nos dará una clara idea de su estilo.

(Véase ej. 113, pág. 149.)

Como se ve, la trama polifónica es espesa; el estilo armónico se deriva de la armonía cromática de fines del XIX, pero em-

Ej. 113

The image shows a complex musical score for a symphony orchestra, labeled 'Ej. 113'. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument: Violins I, Violins II, Viola, Violoncello (Cello), Trompa (Trumpet), Trombón (Trombone), Fagot (Bassoon), Clarín en Fa (Clarinet in F), Clarín en Si Bemol (Clarinet in B-flat), Tuba, Timbal (Tympani), and Órgano y Rtm. (Organ and Rhythm). The notation is dense and features a variety of rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes, and rests. There are also dynamic markings like 'mf' and 'f'. The score is presented in a traditional musical notation style with a key signature of one flat and a common time signature.

pleada con más audacia. No existe técnica serial alguna; en general la música de Ives corresponde, sin guardar ningún parecido, a las obras de Schönberg y sus seguidores entre 1908 y 1923. Otro paralelismo interesante es que, si bien la música de Ives no es fundamentalmente pictórica, casi todas sus obras se basan en un «programa» de alguna clase, ya sea la descripción de algún paraje o persona, o la evocación de acontecimientos pasados o presentes; en suma, denotan la misma necesidad, que Schönberg experimentó durante el mismo período, de ver guiadas sus obras por un texto literario (Ives hizo así mismo un uso considerable de tonadas de himnos y canciones populares, a menudo tratados con el estilo cromático del ejemplo anterior). Como puede suponerse, Ives, aunque muy respetado en E.E.UU., no fundó ninguna escuela de composición, y quedó como una figura aislada.

Una personalidad aún más extraordinaria, es Edgard Varèse (1885). Nació en París y recibió una normal educación musical académica (*La Schola Cantorum*, con D'Indy y Roussel; Conservatorio, con Widor) y dio muestras de un gran interés por la vieja música polifónica. Después de algunos años en Berlín y Praga, desde 1916 se ha establecido en Estados Unidos. Se dio a conocer a través de una serie de composiciones de una escritura intrínseca, en la que practica nuevos experimentos de armonía, ritmo y timbre; no tiene nada de sorprendente que recientemente haya dedicado una considerable parte de su tiempo al estudio de la acústica y a los nuevos instrumentos electrónicos. Se ha interesado siempre por el sonido por sí mismo, y nunca se ha dejado encadenar por ninguna fórmula académica. De esta forma crea un tipo enteramente nuevo de música, sin paralelos en nuestros tiempos. El ejemplo que sigue (ejemplo 114) extraído de su *Octandre* para instrumentos de madera, metal y contrabajos, es típico de sus procedimientos.

Puede verse en este ejemplo que la composición se basa: a) en el uso de disonancias extremas (grupos de semitonos adyacentes) constante y violentamente repetidos; b) instrumentos que cambian sin cesar la tesitura y muchas veces suenan en tesituras excéntricas; c) frases consistentes en la repetición de unas pocas notas, siempre las mismas; y d) un sutil manejo del ritmo. Un

ejemplo todavía más complejo que el anterior puede observarse en sus *Integrales* (1931) para orquesta de cámara y percusión:

Ej. 114

The image shows a musical score for 'Octandre' by Edgard Varèse. It consists of ten staves, each representing a different instrument: Fl. (Flute), Cl. Si Basso (Clarinet in B-flat), Basson (Bassoon), Trp. (Trumpet), Trbn. (Trombone), Ha. Fa (Horn in F), Sax. (Saxophone), P. (Piano), and C.B. (Double Bass). The score is highly complex, featuring dense clusters of notes, frequent rests, and a variety of dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The notation includes many accidentals and ties, creating a dense and dissonant texture characteristic of Varèse's style.

Aquí cada instrumento ejecuta constantemente repeticiones de la misma frase, variando los tiempos; la percusión añade nuevas partes contrapuntísticas, y el conjunto se basa firmemente sobre un pedal disonante del trombón y el contrabajo. Se puede admitir que esta escritura es muy estática y da pocas posibilidades al desarrollo —tal vez por eso, muchas de las composiciones de Varèse son bastante breves. El conjunto, por otra parte, crea un violento ataque contra el oído —apenas puede ser llamado mú-

sica en el sentido habitual de la palabra. Por otra parte, como ruido, no hay duda, es un ruido extremadamente poderoso y excitante, y tiene al propio tiempo una especie de calidad «abstracta» que constituye algo nuevo en la música. (En Stravinski, la «abstracción» casi siempre quiere decir relleno inexpressivo, mientras que en Varèse, la atención del que escucha se ve subyugada por

Ex. 115

The image shows a page of musical notation for Example 115. It consists of several staves of music. The instruments listed on the left are: Viol. I, Viol. II, Vla., Vcllo., and Pno. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'pp'. The score is arranged in a traditional format with staves grouped together.

completo, y cada nota existe para un determinado propósito.) *Ionisation*, por ejemplo, obra escrita para 41 instrumentos de percusión, es un notable ejemplo de contrapunto completamente rítmico, y llama la atención por el fascinador uso que en ella se hace de los timbres. Lo que pueda significar la contribución de Varèse a la música es cuestión que, dentro del presente, queda en suspenso —especialmente por lo que se refiere a sus últimas obras, que no parecen, por lo general, viables—; pero no hay dudas que en él tenemos un explorador que ha sabido añadir nuevos elementos al lenguaje musical:

(Véase ej. 115, pág. 152.)

El último de los tres «atonalistas independientes»,<sup>21</sup> es Fartein Valen (1887-1952) noruego y discípulo de Max Reger. Durante los últimos treinta años de su vida compuso obras basadas en una técnica serial de su invención. Aunque sus series contienen normalmente las doce notas de la escala cromática, no se limita a una estricta serie repetida sin cesar; cada una de sus composiciones se basa en una cantidad de temas seriales que se producen, ya completos, ya en fragmentos, y generalmente sin transposición. Es decir, su empleo de la serie es a la vez más libre y más «temático» que el de Schönberg, y normalmente no deriva sus armonías de sus series; en realidad sus procedimientos son preponderantemente lineales, y sólo en algunas obras, especialmente en las de piano y órgano, hace uso de acordes. En ocasiones se sirve de inversiones e imitaciones de «espejo»; el ejemplo 116 contiene esos artificios de contrapunto, y está sacado del *Segundo cuarteto de cuerda* (publicado por Norsk Musikforlag, Oslo). El movimiento, digno de ser estudiado para formarse una idea completa de los métodos contrapuntísticos de Valen, está escrito en forma de fuga; después de la cuarta entrada del tema, en el violoncello, la inversión es ejecutada por el primer violín, mientras las figuras de acompañamiento

<sup>21</sup> La obra del compositor checo Alois Hába cae fuera del objeto de este libro, puesto que este compositor se ha dedicado a la escritura de música en cuartos y sextos de tonos. También, sin embargo, ha compuesto algunas obras que denotan un manejo individual del dodecatonismo (*Fantasia quasi Toccata*, op. 38). Ha sido un exponente sobre la escritura «atemática» y ejercido una considerable influencia sobre los jóvenes compositores checos.



Ej. 116

Musical score for Example 116, featuring Violin 1, Violin 2, and Viola parts. The score is written in a single system with three staves. The Violin 1 staff starts with a *p* dynamic and a *cresc.* marking. The Violin 2 and Viola staves also have *p* dynamics. The music consists of melodic lines with some chromaticism and slurs.

miento se derivan principalmente del sujeto de la fuga, procedimiento típico de Valen:

(Véase ej. 116, pág. 154.)

Las formas de «espejo» son raras; pero reproducimos un ejemplo de las *Variaciones para piano*, op. 23; el tema consiste en la serie dodecafónica básica, seguida de su variante retrógrada:

j. 117

Musical score for Example 117, labeled *Andante*. It shows a single melodic line on a staff. The dynamics are marked as *pp*, *cresc.*, *mf*, and *f*. The melody is a sequence of notes, likely representing the dodecafonics mentioned in the text.

Valen ha desarrollado así una breve versión del estilo atonal, que le es peculiar, y en la que la técnica serial entra como un elemento constructivo. Pero el efecto de su música en conjunto es más bien estático, en parte porque es tan continuamente contrapuntística sin ningún impetu rítmico fuerte, y en parte por la gran cantidad de repeticiones y fragmentos temáticos sin transposición que en ella predominan, como si todas las voces se moviesen dentro de un inacabable *ostinato*. Sin embargo, la sensibilidad con que Valen maneja su técnica lineal ha producido algunos resultados positivos, sobre todo en sus obras para orquesta, (véase ej. 118, pág. 156), donde tiene el auxilio del color instrumental. Se recomienda el estudio de las partituras del *Soneto di Michelangelo* (Norsk Musikforlag) *La isla de las calmas* y el *Concierto de violín* (ambos publicados por Lyche, Oslo, y el último también registrado en discos de la HMV, Noruega). El *Concierto de violín* (ejemplo 118) señaladamente emplea el material temático con más claridad que las demás composiciones de Valen, y es de un trabajo poderoso y lleno de movimiento. Casi todo el material se deriva de las dos frases iniciales.

*Allargo moderato.*

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabajo, and Solo Violin. The second system continues the same parts. The Solo Violin part is marked 'pizz' and 'p'. The string parts are marked with 'p' and 'pp'.

## CONCLUSIÓN. UNA NUEVA HIPÓTESIS

### CAPÍTULO IX

Antes de resumir las interpretaciones que puedan sacarse de nuestra reseña, debo puntualizar una vez más que no me he propuesto abarcar lo que los compositores contemporáneos de todos los países llevan a cabo en el campo del contrapunto. Esa tarea, exige un libro mayor que éste, y esto no entra en mis propósitos; todo cuanto he querido hacer en el presente estudio es analizar algunas tendencias significativas que han ejercido efectos diversos sobre casi todos los compositores modernos, y no quiero que se entienda que los compositores aquí mencionados sean mejores, «como tales», que los que no entran en estas páginas. Se ha tratado de los primeros, porque muestran determinadas tendencias, pero en muchos casos heredadas de maestros originales y adaptándolas cada uno a su modo de ser y métodos peculiares de expresión. La música de Vaughan Williams, por ejemplo, es fácilmente analizable si nos fijamos que se basa principalmente en a) escalas modales derivadas de la música medioeval y de la popular; b) acordes macizos moviéndose paralelamente (compárese con el ejemplo 16, sacado de *Petrouschka*, Capítulo IV). Pero, aunque Vaughan Williams no ha inventado ninguna técnica nueva, no por eso se ve disminuido como compositor; Mozart fue un compositor más importante que Karl Philipp Emmanuel Bach; pero Bach fue un inventor del estilo en que Mozart escribió. Nuestro estudio, por lo tanto, sólo se refiere al valor de las nuevas técnicas en sí mismas y al de las tendencias generales; y el que estudie este libro puede, comparando los ejemplos que hemos dado con las obras de otros compositores, ver el uso que estos últimos han hecho de los principios aquí enunciados, cómo los han se-

guido y en qué se han separado. Mas yo no tengo ningún deseo de trabajar en este sentido; no veo la necesidad de formar el catálogo de los compositores por escuelas e influencias —el lector puede (si le interesa) emprender por sí mismo la tarea.

Dicho esto, veremos a qué conclusiones, si las hay, podemos llegar en lo que respecta al desarrollo presente y futuro de la música y si es posible esbozar un sistema de reglas de armonía y contrapunto modernos. A primera vista parece imposible, dado la caótica complejidad que presentan las tendencias expuestas. Como hemos visto, ello se debe principalmente a la desintegración de las viejas reglas de armonía, por el desplome del sistema diatónico, pero en la creciente complicación del tejido musical entran otros factores. Ésta es debida, en parte, al mayor virtuosismo en la ejecución orquestal, que se fue desarrollando en el pasado siglo; del mismo modo que Paganini adelantaba la técnica del violín y Liszt la del piano, la escritura orquestal de Berlioz introducía nuevos efectos de sonido que sólo podían resultar si se les ejecutaba con los instrumentos para los cuales fueron concebidos y carecían de sentido interpretados por otros cualesquiera (basta con pensar en los acordes de flautas con pedal de trombón en el *Réquiem* de Berlioz para darse cuenta de lo dicho). Esa tendencia se hizo progresiva con Liszt, Wagner, Strauss y Mahler, hasta alcanzar los ejemplos de complejidad como los mencionados, de Szymanowski o de Ives (ejemplos 110 y 113). Tendencia que conduce cada vez más al uso del sonido por el sonido, sin ninguna regulación armónica o contrapuntística, en el antiguo sentido de la palabra. Véanse los efectos impresionistas de Debussy en *La Mer* y las *Images*, por ejemplo.

Así nos hallamos enfrentados simultáneamente al naufragio de la armonía y la siempre creciente complejidad del tejido superficial. Una consecuencia más seria aún del naufragio de la armonía es que destruye las bases de las construcciones musicales que se fundamentan sobre la escala diatónica —la forma sonata, el rondó, la fuga, etcétera—. Todas ellas se fundan en el contraste entre una tonalidad principal y las tonalidades vecinas o lejanas; si la tonalidad desaparece, ¿cómo se puede continuar usando aquellas formas? Las transposiciones de la serie básica preconizadas por Schönberg no sirven para el caso, puesto que,

a pesar de los esfuerzos de Schönberg, Webern y otros, no se sienten en realidad, como tales «modulaciones» ni crean, como éstos han pretendido, una nueva suerte de relación tónica dominante, ya sea cuando Schönberg emplea la serie original, combinada con su inversión a la quinta inferior, o cuando Webern se sirve del tritono como una suerte de dominante. Sin embargo, los compositores han continuado usando las formas del viejo contrapunto como «algún» método de imponer orden al caos; pero los cánones de Webern, por ejemplo, son más aparentes a la vista que al oído, por muy exquisito que nos parezca su resultado musical. Lo que parecería ser solución lógica del problema, el sistema de Liszt, transformación de temas dentro del poema sinfónico, ha caído en descrédito; quizás porque Liszt, entre sus contemporáneos, fue más celebrado por su imaginación pictórica que por su construcción sinfónica. Pero lo cierto es que la forma que concibió ha degenerado (hablamos de forma, no de música en sí) en el puro impresionismo debussyista y en las «fantasías» de la vieja generación de compositores ingleses.<sup>22</sup>

Ese sistema de «transformación temática» es muy afín a los métodos de Schönberg y su escuela, y en Inglaterra Alan Bush usa un sistema similar, aunque no basado en la serie dodecafonica. La diferencia entre los métodos de Liszt y Schönberg (aparte de la cuestión de la tonalidad) consiste en que los temas se reconocen como tales dentro de sus variadas transformaciones, mientras que las «series» no son necesariamente reconocibles. De hecho, la tendencia de buena parte de la música moderna se dirige hacia el atematismo y a evitar cualquier repetición. Lo cual puede combinarse con el uso de «series» que son a la manera de un sustento unificador, pero no percibido conscientemente como tema.

Tema, carencia de tema, transformaciones del tema. Éste es uno de los problemas de la música moderna; el otro es la cuestión del movimiento de una región musical a la otra. Aquí reside la base entera del sistema diatónico (piénsese en el maravilloso efecto de las modulaciones en Schubert). Busoni puede tal vez tener razón cuando dice que una cara vista desde una ventana

<sup>22</sup> Y españoles. (N. del T.)

no es distinta que la misma cara vista desde otra ventana; pero no estaría en lo justo diciendo que el vestido no marca diferencias entre los aspectos de una mujer, y su posición frente al sistema diatónico es más bien ésta. Por otra parte, la música cromática, modulando constantemente, nos proporciona un escaso y hasta nulo sentido de la posición y, por consiguiente, hasta del movimiento; esta clase de música puede ser dramática, lírica, expresiva y movida; muy a menudo lo es; pero ¿nos proporciona, acaso, siempre el sentido de la dirección? En obras dramáticas como *Lulu* de Berg, la unión entre las palabras y la música nos ayuda a crearlos un sentimiento de la dirección; pero éste no puede provenir solamente de las series dodecafónicas.

Como se ha visto, Schönberg, últimamente, admitía la posibilidad de «referencias tonales» en la música dodecafónica, mientras éstas «no transformasen un sentido atonal en tonal». Este punto de vista, más bien meticoloso, parece provenir de los primeros días del atonalismo, cuando para completar el rompimiento con el sistema diatónico, las referencias tonales se evitaban deliberadamente. Pero ahora que el sistema diatónico ha sido definitivamente remplazado, a favor del cromático (con lo que no quiero significar una atonalidad, sino el libre uso de la escala cromática en relación con un centro tonal), ¿es indispensable tomar tantas precauciones? ¿Es, así mismo, indispensable ejecutar incesantemente la serie dodecafónica completa y siempre en el mismo orden? Verdad es que las doce transposiciones de cada una de las cuatro formas de la serie siempre nos permitirán introducir las notas que nos convengan, mediante el empleo de cualquiera de esas formas; pero entonces no es necesario el empleo del resto de las notas de la serie introducida de esta forma, ni seguir un modo particular del orden en las notas. Los experimentos realizados por Schönberg en algunas de sus últimas obras (consistente en el uso de ciertos intervalos vagamente relacionados con la serie, en la *Ode to Napoleon*, o a la variación de orden de notas, en los grupos de seis, que se observa en el *Trío de cuerda*) parecen anticipar nuevas posibilidades que otros compositores pueden explotar en el futuro.

He dudado sobre si debo añadir otro a los numerosos métodos y sistemas usados por los compositores actuales; pero qui-

siera indicar un posible método de análisis que puede aplicarse a la mayor parte de la música moderna. Es evidente que, lo que se necesita, es algún sistema de clasificación de las relaciones armónicas; admitimos que este libro se dedica en primer lugar al estudio del contrapunto; pero estudiar la música contemporánea desde el punto de vista exclusivamente horizontal daría meramente la impresión de que no existe punto de referencia alguno y que cada parte pueda ser utilizada como cada cual la entienda, en contraposición a otra cualquiera. Para evitar esto último, no hay más solución que usar algún método de análisis armónico, estudiando, en cada paso, el complejo musical producido por el movimiento de las voces diversas.

Lo que necesariamente es: 1) un procedimiento de análisis de los acordes; 2) un método para determinar el valor relativo de las progresiones de fundamentales. En ninguno de los casos voy a proponer nada espectacular; en realidad, pienso que lo mejor es partir de un punto de vista tradicional y analizar los acordes siguiendo, en lo posible, las tradiciones de la armonía clásica. Después de todo, la música continúa todavía basándose en las series armónicas, que es una ley fundamental; de hecho, lo que hacemos es emplear con más frecuencia los concomitantes superiores, a expensas de los que se hallan más cerca de la fundamental. Si volvemos a la progresión de acordes preconizada por Hindemith (ejemplo 53) tal vez veamos la manera de aplicar lo expuesto. El primer acorde puede ser analizado de dos maneras: 1) como primera inversión de *la* menor (*si* menor) con dos notas añadidas, quinta disminuida, *mi* natural y *séptima menor* (*sol*); 2) preferida por Hindemith, teniendo por fundamental *do* menor, con, a la vez, tercera mayor y *la* menor (*mi* natural y *mi* menor) más una sexta añadida (*la* menor). La segunda explicación coloca al acorde verdaderamente sobre una base más firme, ya que es la fundamental; pero la tradición histórica favorecía probablemente la interpretación primera, considerando la llamada «sexta añadida» como una inversión de un acorde de séptima (6/5). Nos hallamos, pues, al comienzo de nuestro análisis, con un acorde susceptible de admitir dos interpretaciones distintas, lo que muestra que nuestra tarea no va a ser fácil; pero no hay necesidad de alarmarse demasiado, ya que muchos acordes semejantes, de

doble sentido, pueden hallarse dentro de la armonía clásica y de la romántica. Su sentido puede ser decidido por la tonalidad general del pasaje, a veces por el tema que acompañan, o por la progresión de las fundamentales —muchos de ellos son tratados deliberadamente como «acordes-pivotes», son atacados cuando tienen un sentido y dejan de serlo cuando tienen otro (por ejemplo las sextas llamadas francesa, alemana y napolitana, en las modulaciones del siglo pasado). En el caso que hemos examinado, sin embargo, no existe cambio de región tonal, puesto que *la#* es el relativo menor de *do#*.

Debemos considerar, pues, si la progresión de fundamentales nos puede ayudar. Schönberg, en su *Harmonielehre*, nos da algunas reglas sobre este punto, para la armonía diatónica, que luego pueden ser ampliadas para la cromática. Los intervalos siguientes son «ascendentes» o fuertes: cuarta superior, tercera inferior; «descendentes» o débiles, la cuarta inferior o la tercera superior. Las segundas superiores o inferiores son «superfuerzas» porque, en esencia, consisten en dos intervalos fuertes (véase la obra recién citada para la exposición teórica). El intervalo que tiene un efecto más poderoso de todos es la cuarta ascendente (o quinta descendente) porque coreponde más estrechamente a la serie armónica; le sigue en fuerza la tercera descendente (o sexta ascendente). El intervalo de segunda, aunque superfuerte por naturaleza, no tiene en realidad, un poderoso efecto, simplemente porque es demasiado fuerte para el uso continuo: *Allzu scharf macht scharf* (*Demasiado afilado, mellado*) como reza el proverbio alemán.

Si aplicamos estos principios a la armonía cromática, obtenemos los resultados siguientes:<sup>23</sup>

(Véase ej. 119, pág. 163.)

(El intervalo del tritono permanece neutral, como hemos visto; divide la octava en dos partes iguales y, por consiguiente, ni asciende ni descende.) Schönberg recomienda una juiciosa mezcla de progresiones fuertes y débiles; no «demasiadas» fuertes en sucesión (y, especialmente, no demasiadas superfuerzas); las débiles

Ej. 119

The image shows three musical staves illustrating different degrees of interval strength. The top staff is labeled 'Strong' and shows a sequence of notes with accidentals: *sol#*, *re*, *mi*, *fa*, *sol#*, *re*, *mi*, *fa*, *sol#*, *re*, *mi*, *fa*, *sol#*. The middle staff is labeled 'Superstrong' and shows: *sol#*, *re*, *mi*, *fa*, *sol#*, *re*, *mi*, *fa*, *sol#*, *re*, *mi*, *fa*, *sol#*. The bottom staff is labeled 'Weak' and 'Neutral' and shows: *sol*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*.

deben emplearse con moderación, principalmente mezcladas con las fuertes. Todo ello se aplica también generalmente a la música cromática; pero volvamos a la progresión de Hindemith (ejemplo 53) y analicemos si puede auxiliarnos.

Estamos todavía en dudas acerca de si la fundamental del primer acorde es el *la#* o bien el *do#*; la fundamental del segundo es evidentemente el *si*, como lo establece Hindemith (un acorde menor sobre el *si* natural, con las séptimas menor y mayor simultáneas, el *la* natural y el *si*b) de forma que la progresión de fundamentales no puede ayudarnos, puesto que se trata de un intervalo «superfuerte», en cualquiera de las dos interpretaciones. Dejemos, pues, por el momento, la cuestión —la tonalidad general del pasaje probablemente nos dará la solución en su tiempo— y continuemos con el análisis de los restantes acordes del ejemplo 53.

La fundamental del tercer acorde, según Hindemith, es *sol#* —basándose en la fuerza de la quinta *sol#-re#*, situada en medio de este acorde—. La explicación no me convence, puesto que todas las notas restantes contradicen una explicación semejante; la nota básica es *si*b (*la#*) «supertónica», como antes se decía, y las restantes, la cuarta aumentada (*re*) y la sexta menor (*mi*). Dos alternativas son preferibles; *mi* o *si*b; la última, como es la nota del bajo, tiende siempre a preponderar, y en este caso, tendríamos un acorde de *si*b conteniendo tercera mayor, cuarta perfecta (*re#*) quinta disminuida (*mi*) y séptima menor (*sol#*). Si considerásemos el *mi* como fundamental, que con toda proba-

<sup>23</sup> *Strong*, fuerte; *Superstrong*, superfuerte; *Weak*, débil.

bilidad sería el procedimiento clásico de análisis, tendríamos: tercera mayor, quinta disminuida (*si<sub>b</sub>*) y séptimas mayor y menor (*re<sub>#</sub>* y *re* natural); a favor de este criterio hay el movimiento de la fundamental a la cuarta superior, desde el acorde que precede (*si-mi*).

Este acorde es, además, ambiguo; se basa en dos pares de terceras mayores, a la distancia de tritono (*si<sub>b</sub>-re*, *mi-sol<sub>#</sub>*) y por consiguiente, sólo podemos deducir la fundamental de la restante nota (*re<sub>#</sub>*) y de la progresión de fundamentales en general; por ahora nos contentaremos con las alternativas (*si<sub>b</sub>* y *mi*) para volver sobre el más adelante.

La fundamental del cuarto acorde, según Hindemith, es el *la*, y eso es probablemente correcto; en este caso contiene simultáneamente segunda mayor y menor, quinta perfecta y sexta menor. La única alternativa es *si<sub>b</sub>-tercera inversión* de una séptima mayor, con *si<sub>b</sub>* como fundamental; pero el *si* natural y el *mi* natural van contra esta interpretación. (Hay que tener presente que, arreglado para la orquesta, este acorde podría ser instrumentado de forma que el *si<sub>b</sub>* predominase, en cuyo caso alteraría por completo su efecto).

La fundamental del quinto acorde es ciertamente *sol*, como Hindemith afirma; antes habría sido calificado como un acorde de onцена. En cambio, tengo la impresión de que Hindemith no tiene razón, dando como fundamental del sexto acorde *mi<sub>b</sub>*; seguramente se trata de un acorde de *lab*, con *si<sub>b</sub>* como apoyatura, en vez de *lab*, y *mi* natural, por *mi<sub>b</sub>*. El séptimo acorde se basa correctamente sobre *mi<sub>b</sub>* con cuarta aumentada, quinta perfecta, séptima mayor y novena menor (o segunda menor si se prefiere) el acorde octavo es meramente otra posición del acorde quinto y, claro, tiene su base en el *la*; y el noveno acorde es la tríada de

*lab* menor. Nuestro análisis arroja la siguiente progresión de fundamentales:

Ej. 120

1 2 3 4 5 6 7 8 9

La tonalidad general es *lab*; y, por lo tanto, parece más lógico considerar el acorde 1 como basado sobre *do<sub>#</sub>* (*reb*) especialmente por cuanto esta interpretación lo convierte en una tríada en posición fundamental. Por lo que se refiere al acorde 3, huelga decir que, desde el punto de vista de la progresión armónica, vale más considerar como fundamental *mi*, que nos proporciona el mejor tipo de progresión fuerte (la fundamental a la cuarta superior) entre los acordes 2, 3 y 4; si escogiésemos *si<sub>b</sub>* como fundamental, no tenemos sino intervalos superfuertes entre los acordes del 1 al 6. Otro factor es que la séptima *mi-re<sub>#</sub>* actúa como el mento limitativo o definidor con ventaja sobre la cuarta perfecta, que tiende a sugerir la tonalidad de *re*.

Me doy cuenta de que el método de análisis que acabo de explicar se halla abierto a la crítica, pero pienso que es preferible avanzar lentamente y con cautela, reconociendo las dificultades, a medida que se procede adelante, y no imponer un esquema preconcebido que puede no estar de acuerdo con los hechos de que se trata. La progresión analizada por Hindemith no es muy buena desde el punto de vista musical, como Hindemith, con razón, puntualiza; pero puede servir como punto de partida.

Examinemos ahora un sencillo ejemplo de música dodecafónica: el tema principal del *Quinteto para instrumentos de viento*, de Schönberg (ejemplo 66). Analizaré la progresión de fundamentales, como sigue:

Ej. 121

1 2 3 4 5 6

El primer acorde del compás 1 se basa claramente sobre el *mi*; el movimiento del bajo hacia *fa*♯ en el cuarto tiempo, junto con el *re* y el *la* en las voces superiores, indica claramente el *re* como próxima fundamental. La fundamental del cuarto tiempo del compás 4 es más discutible, el *do* ha entrado en el tercer tiempo como séptima menor sobre la fundamental *re*, y la presencia de *mi*b y *sol* debajo de la fundamental *re* puede imaginarse como la formación de un clásico acorde 6/4; pero esta interpretación se ve negada por la entrada, en las voces inferiores, de *la* y *do*♯ construyendo un acorde neutro con dos terceras mayores y, además, tritono, que tiene dos fundamentales posibles; *la* y *mi*b. Únicamente en la mitad del compás 5, *do* emerge como fundamental de este acorde, confirmado por *si*b y *re* en la parte superior. (Incidentalmente, en el acorde «neutro» de arriba, el *mi*b es claramente preferible, como fundamental, a *la*, tanto por el contexto como por dar una progresión de fundamentales más fuertes). El pasaje comentado no es, evidentemente, lo suficientemente largo para que lo podamos situar dentro de una tonalidad definida.

El siguiente pasaje de la misma obra (ejemplo 67) nos da una idea más clara aún de las intervenciones tonales dentro de la estructura dodecatónica. Me propongo apuntar el siguiente análisis de la progresión de fundamentales:

Ej. 122

Puede observarse que nos da una sucesión de terceras descendentes, todas ellas intervalos fuertes, y muy dentro de la tradición clásica.

En el ejemplo siguiente (ejemplo 68) la base armónica es también perfectamente clara, como sigue:

Compás	Fundamental
1-2	<i>mi</i> b
3-4	<i>reb</i>
5-6	<i>si</i>
(7)	<i>re</i> )
8-9	<i>lab</i> .

Otra vez tenemos una serie de intervalos superfuertes y fuertes, si dejamos aparte el *re* preparatorio del compás 7. El lector podrá intentar el análisis de alguno de los restantes ejemplos de Schönberg que figuran en aquel capítulo y ver el resultado. Puede, pongamos por caso, estudiar el tema de las *Variaciones para orquesta* (ejemplo 77) allí encontrará un continuo cambio de fundamentales; por ejemplo: compases 34-35, *sol-do*; compases 36-37, *mi-si*b; compases 39-40, *do formando* una especie de acorde de 6/4; compases 41-42, *la-re*; compases 43-45, *si*b, etcétera. De hecho, en vez de considerarse ese tipo de escritura como privado en absoluto de tonalidad, es más correcto decir que se mueve de un punto a otro dentro de la escala de las doce notas. Que un pasaje de esta naturaleza pueda, tomado «en conjunto», ser adscrito a una tonalidad general depende de la sucesión de fundamentales; el tema que estudiamos tiene un final fundado sobre el *si* (compases 56-57) pero no se puede decir que, el tema «está» en el tono de *si*; el *si* es meramente el punto final del reposo. (Compárese con el ejemplo 55, sacado de *Klavierstück*, op. 33a de Schönberg).

Nos acercamos así a una nueva concepción de la tonalidad, en la que las sucesiones de fundamentales se mueven libremente dentro de la escala dodecatónica; no siguiendo las leyes de preparación y resolución (en muchos de los casos la resolución se dispensa y omite) pero gobernadas, en cambio, por los viejos principios de las sucesiones fuertes, superfuertes y débiles. Obsérvese, por ejemplo, las series de progresiones de fundamentales dentro de la primera mitad del ejemplo 77 —*sol, do, mi, si*b, *do, la, re, si*b—, respectivamente fuertes, débiles, neutras (alterando la significación de un acorde aguantado) superfuertes y tres fuertes

sucesivas. ¿Qué puede parecerse más al procedimiento clásico? Debemos, por lo tanto, establecer como método provisional de análisis para los pasajes predominantemente armónicos: 1) hallar la fundamental de cada uno de los acordes, que normalmente será el mismo que en el tradicional método analítico; 2) establecer y analizar las progresiones de fundamentales. A través de este último examen nos será posible descubrir la tonalidad «general» del pasaje o de la composición entera, si existe; por lo que se refiere al compositor tanto si usa métodos dodecafonicos como si no, puede engendrar un sentido de la tonalidad poniendo a relieve una nota, o puede evitarlo en la medida en que emplee tantas fundamentales como le sea posible. Estoy seguro que e por estos medios que la tonalidad se sugiere o se esquivava, y no por el mero uso de «series», las cuales, por sí mismas, ni engendran ni suprimen el sentido tonal.

Vamos a ver ahora si este método puede aplicarse a pasajes en los que predomina el contrapunto. Escogeremos primero un ejemplo simple, la reproducción de un pasaje del *Primer cuarteto* de Bartók (ejemplo 37). Aquí tenemos una música que se mueve cromáticamente a cuatro voces; las fundamentales son:

<i>Compás</i>	1	2	3	4
<i>Fundamentales</i>	<i>fa-la</i>	<i>mi (la)</i>	<i>si-sol (si)</i>	<i>(mi), &amp; si-fa</i>

Las fundamentales entre paréntesis de los compases 2 y 3 se usan sólo de paso. Puede verse que muchas de las progresiones son débiles, lo que se debe sin dudas al efecto ligeramente indeterminado del pasaje, así como al constante movimiento de la música, que va de un punto a otro.

Un pasaje más complicado puede verse en el ejemplo 80 (de las *Variaciones para orquesta*, de Schönberg). En la primera mitad del compás las notas sucesivas —*mi*, *sib* y *sol#*— sugieren la nota *mi* como fundamental de un acorde de «dominante» de *la*; pero la contradice inmediatamente el *sol* natural que es evidentemente la fundamental de la primera mitad del compás siguiente: *do* y *re* son las fundamentales de las corcheas tercera y cuarta, respectivamente, aunque la última semicorchea del bajo se ha movido, realmente, hacia el *si*.

El ejemplo 81 presenta, así mismo, varias complicaciones. Podemos considerar fundamentales de las dos primeras semicorcheas al *do#* y *si*; y de la tercera y cuarta el *fa*; pero en el segundo grupo no es tan fácil. Aunque el centro tonal principal es *mi*, las fundamentales de cada una de las semicorcheas parecen ser *mi*, *do*, *si* y *sol*; de manera que volvemos al viejo concepto clásico de notas «inesenciales» o «de paso», pero en una forma distinta.

Los siguientes ejemplos están sacados de Webern (ejemplo 93 y ejemplo 94). Aquí la tonalidad resulta tan atenuada que es muy difícil establecer un análisis de la progresión de fundamentales, sobre todo en el ejemplo 93. Un estilo que se basa en el empleo de notas procediendo por semitonos y que contiene tan pocas notas reales señala el último límite de la aproximación al atonalismo que hasta ahora hemos encontrado. Todo lo que podemos decir se reduce a la afirmación de que las fundamentales cambian sin cesar. Puede formularse un plan como sigue:

<i>Compases</i>	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
<i>Fundamentales</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>si</i>	<i>do</i>	<i>si</i>	<i>sol</i>	<i>re</i>	<i>fa</i>	<i>re</i>	<i>sol</i>	<i>mi</i>	

Pero admito que ese análisis no resulta satisfactorio.

El ejemplo 94 es menos complejo. Los compases 1-2 se basan en la fundamental *si*, que actúa como una suerte de «dominante» sobre el *mi* de los compases 3-4. Los compases 5-7 alternan entre *sib* y *mi* (otra vez el tritono «neutro») para terminar en *mi*; en los compases 8-9 tenemos sucesivamente *do*, *fa#* (nuevamente el tritono) y *re*, actuando como «dominante» del *sol*, que es la fundamental de los compases 10 y 11; de manera que la progresión de fundamentales en este caso es simétrica.

Como ejemplo final vamos a elegir un pasaje del *Segundo cuarteto* de Valen, más antes citado (ejemplo 116). En él podemos observar el uso de varias figuras a manera de *ostinato*, que pueden introducir confusión en el cuadro; en los compases 3-4 nos movemos de *lab* (*sol#*) pasando por *do* y *re*, a *sib*.

Sin duda, esta clase de música no es fácil de analizar desde un punto de vista tonal, ya que se hace en ella considerable uso de lo que se llaman notas «inesenciales»; pero, si se pueden



mantener claras las grandes líneas de la armonía, no será difícil descubrir sus progresiones de fundamentales.

No creo necesario continuar presentando más ejemplos, ya que espero que mi método de análisis se pueda ver claramente ahora, y el lector lo estudiará por sí mismo aplicándolo a los demás ejemplos del libro. El principio capital consiste en descubrir el principal complejo armónico, despojarlo de lo que no sea esencial y descubrir su fundamental armónica. La fundamental no tiene que hallarse precisamente en el bajo, aunque muy a menudo se encuentra en él; la presencia de una quinta o una cuarta en el acorde puede ayudar al descubrimiento; pero no tiene que aplicarse este criterio de una manera automática, como lo hace Hindemith, según se ha visto. Se trata, en suma, de una cuestión de sentido común y experiencia; mas yo creo que puede proporcionar resultados útiles si se aplican las normas rectamente. En combinaciones de una gran complejidad, como en los ejemplos de Milhaud citados (ejemplos 33-35) será necesario hallar la nota o el acorde predominante y derivar la fundamental de ellos; pongamos, por caso, si en el ejemplo 33; *do*# en el ejemplo 34; *mi* en el ejemplo 35. Temo no poder ser más preciso, el tema es de una enorme complejidad y aún no ha sido explorado suficientemente.

Hay que subrayar que las notas fundamentales, por sí mismas, no componen siempre una tonalidad general; como hemos visto, depende del compositor, en cada caso, la dosis de sentimiento tonal que quiera obtener, y lo conseguirá por medio del uso que haga de las progresiones fundamentales. Si, como sucede en Wébern, las fundamentales cambian continuamente y van acompañadas de otras notas que las contradicen, se aproximará mucho a lo atonal. Podemos, desde luego, aceptar una tabla del tipo de las de Hindemith (serie 2, ejemplo 51) que nos muestre el relativo grado de tensión (o «disonancia», hablando de un modo corriente) que existe entre los diversos intervalos; y, en la medida que un acorde o agregado armónico contenga más intervalos pertenecientes a la región izquierda de la tabla, nos será más fácil también analizarlos según los métodos tradicionales. Hemos de extender, sin embargo, nuestra teoría de la armonía tradicional,

admitiendo la emancipación de la disonancia y suprimiendo nuestra antigua distinción entre consonancias y disonancias; los intervalos armónicos que se encuentran a la derecha de la tabla en cuestión (ejemplo 51) pueden ser menos consonantes y menos esenciales; pero nunca son disonantes ni tampoco inesenciales. Tampoco significa que la tríada mayor sea el «mejor» acorde, musicalmente hablando; es, ciertamente, el más próximo a la serie armónica, pero podemos necesitar no detenernos sobre la serie armónica. Es cuestión meramente estética la de si tenemos que usar un material más o menos concordante; todo lo que se pide de una composición musical es que esté de acuerdo con ella misma. No se puede sentar ninguna fórmula para los valores artísticos; todo cuanto puede hacerse es analizar los procesos técnicos y ver cómo proceden.

De la misma forma, aunque ya no se pueda hablar de dominantes, subdominantes, mediantes, etcétera, tenemos una cantidad de fundamentales en cada composición musical que pueden girar alrededor de un centro tonal principal o moverse libremente de un sitio a otro; se puede también, es claro, combinar ambos métodos, por ejemplo, acusando tan sólo el centro tonal en los puntos cruciales, mientras se mueven las fundamentales libremente en los espacios intermedios. Esas fundamentales ahora se mueven dentro el espacio de doce notas en vez de la escala de siete; pero las relaciones entre las fundamentales continúan siendo las mismas, como vimos en la discusión de las progresiones fuertes y débiles; y la más fuerte progresión sigue siendo la correspondiente a la del viejo tipo de dominante-tónica (V-I). No significa nada que tanto la dominante como la tónica contengan, en sus acordes, notas alteradas o adicionales; el movimiento básico permanece. De manera que, en cierto sentido, no existen diferencias entre los diversos procedimientos empleados por los compositores actuales; algunos de ellos hacen uso de una «fundamental principal» que se exalta por repetición u otros métodos de enfatizar, hasta convertirse en «centro tonal», mientras los restantes no siguen por este camino.

Muchos compositores, me imagino, no analizan conscientemente las fundamentales de la música mientras la van escribiendo; su oído, inconscientemente, por medio de un entrenamiento ad-

quirido en los estudios clásicos, les ayuda para producir los resultados que necesitan. Con todo, el estudio analítico de las fundamentales nos enseñará la manera de producir efectos que muchas personas echan de menos en la música contemporánea; se podrá acusar una fundamental como centro de la tonalidad, tal vez abandonándolo para realizar breves digresiones y regresar a ella. Entonces un movimiento definido y la permanencia sobre otra fundamental producirá el mismo efecto que la modulación de una tonalidad diatónica a la otra—dejando aparte el cromatismo del complejo que puede establecerse sobre cada fundamental.

Naturalmente que, a medida que el complejo sea más cromático, más antagónico será con su fundamental; pero el procedimiento indicado es siempre posible, y, de todos modos, nosotros reconocemos el valor relativo de las diferentes progresiones de las fundamentales.

¿Podemos así mismo conservar las antiguas formas: sonata, fuga, rondó, etcétera, que dependen de la modulación? Puede ser que sí, aunque modulaciones de la especie de que hablamos no son quizás tan incisivas ni tan efectivas como sucede con la manera clásica, simplemente porque pueden ser llevadas a efecto con medios más complicados; pero en teoría son evidentemente posibles. Pero también pienso que las formas menos rigurosas creadas por la transformación de temas, practicadas por Liszt, nos pueden abrir muchos caminos; si podemos olvidar las asociaciones pictóricas que les impusieron los compositores del siglo XIX y tratarlas orgánicamente—como Liszt en su sonata de piano—, podemos ver cómo se nos abren nuevas posibilidades. Personalmente, opino que, más que encerrar una música no designada para ello, dentro de los estrechos moldes del canon y la fuga, es preferible comprender el propio material y ampliar las formas.

Nuestro último punto se refiere a la melodía; si hemos hallado algunos atisbos para un método que nos permita la evaluación de las bases verticales en la música moderna, ¿qué podremos decir acerca de su dimensión horizontal? En este punto también tenemos la tradición para guiarnos; los valores tradicionales que tienen los diversos intervalos no han sido necesariamente abolidos por el sistema más complicado de la armonía con la que van

unidos, y todavía podemos escuchar una melodía con relación a la fundamental del acorde o aumentada en la que participa. Las relaciones entre una melodía y la armonía que la acompaña pueden ser hoy en día difíciles de comprender; pero se trata de una cuestión de grado, no de una revolución fundamental.

Y esto conduce a una conclusión; la base fundamental de la música es aún la misma de siempre. La serie armónica permanece, por mucho que nos hallamos alejado de ella, y continúa siendo un fuerte e invisible poder, situado en el fondo. Hacemos tal vez menos uso de las notas fundamentales, y más de las notas que están situadas más arriba, en la serie de concomitantes; pero las fundamentales siempre están implícitas, y todo cuanto podemos hacer es trabajar para alejarnos de ellas. Creo, sin embargo, en el libre uso de las doce notas de la escala cromática; creo también que cada conjunto armónico y contrapuntístico posee una fundamental, que puede ser descubierta. Esa fundamental puede continuar por un tiempo largo, y puede cambiar rápidamente; y cuanto más se haga resaltar una «fundamental», será más tonal la música, y viceversa. «Tonalidad» y «atonalidad» son, de esta forma, sólo cuestiones de grado; no hay diferencias fundamentales; el consistente e igual uso de las doce notas de la escala puede producirnos un sentimiento tonal, siempre que nos convenga. La música no puede ser cortada de sus fundamentales, sus raíces; y es a través de la variación de movimientos de éstas que produce sus efectos. Si en esta obra me he concentrado en el examen del más cromático y extremo uso de esas fundamentales—raíces es porque resulta éste el más difícil de analizar y conciliar con el pasado tradicional e histórico. Pero, aunque la música puede sufrir sus revoluciones, es así mismo un arte fundamentalmente evolutivo; y si he podido demostrar que las mismas fuerzas que gobernaban sus procesos en el pasado se hallan hoy todavía en vigor, por más que en una forma sustancialmente distinta, habré logrado mis propósitos.

terés viendo la forma como las notas seriales saltan a través de los distintos instrumentos:

Ej. 123

The image displays a musical score for Example 123, illustrating serial music across several instruments. The staves are labeled as follows from top to bottom: Fl (Flute), Cl (Clarinet), Basson (Bassoon), Violin (Violin), and Viola. The score is written in a complex, non-traditional style characteristic of serialism, with notes and rests arranged in a way that emphasizes the serial structure. Dynamics such as *f*, *p*, and *mf* are indicated throughout. The notation includes various rhythmic values and articulations, with some notes appearing to be part of a pre-composed series that is distributed across the instruments. The overall layout is dense and technical, focusing on the precise placement of notes on the staff.

Este libro ha estado algún tiempo en prensa; y los compositores, claro está, no han permanecido ociosos durante este tiempo. Schönberg murió, y las tres figuras que han mantenido la tradición revolucionaria —Stravinski, Milhaud y Hindemith— no parecen tener interés en buscar nuevas direcciones, si exceptuamos el uso de una especie de técnica serial y la textura weberiana de algunas obras recientes de Stravinski (*Sepimino* y *Canciones de Shakespeare*). Mientras tanto, los compositores más jóvenes han ido consolidando el territorio explorado por sus predecesores; en este campo tampoco han ocurrido sustancialmente nuevos desarrollos —aparte de un acontecimiento que afecta a cierto número de compositores dodecafonistas y que parece desmentir mi afirmación del Capítulo VII, de que Webern es inadecuado para convertirse en precursor directo de una nueva técnica de composición—. Un grupo de compositores jóvenes, alrededor de los veinte años, y de varios países, practican experimentos con un estilo que visiblemente se deriva de la técnica de Webern en sus últimos tiempos; intentan ir más allá a base de un uso más complicado del ritmo y la sonoridad, en algunos casos basados en principios matemáticos; eso es: parece que se proponen imponer el mismo tipo de control formal para el ritmo, color tímbrico y altura, que la teoría serial impone para las notas de la escala cromática. Un ejemplo típico puede verse en el fragmento, que reproducimos de *Kontrapunkte No. 1*, escrito por el joven compositor alemán Karlheinz Stockhausen. Salta a la vista su carácter eminentemente contrapuntístico, y el estudioso puede hallar in-

<sup>24</sup> Esta parte del libro el autor lo escribió en 1954.

Otros compositores de la misma tendencia son Pierre Boulez (Francia 1925) Luigi Nono (Italia 1924) Giselher Klebe (Alemania 1925) y Jacques Wildberger (Suiza 1922). Es obvio que no se puede aún generalizar sobre un movimiento que se halla todavía en su infancia; pero existen algunos puntos que pueden ser afirmados. La tonalidad es evitada tan rigurosamente como se puede; el ritmo se disloca al *máximum* (la obra citada de Stockhausen contiene pasajes de una mayor complejidad que el incluido en el ejemplo 123); nada de usar temas que pasen de pequeños motivos del tipo que hemos visto, y algunas notas aisladas proporcionan base a la música; por añadidura, hay una tendencia al empleo de los registros extremos de los instrumentos, tanto como se puede (compárese con los métodos de Varèse) y se pasa rápidamente de un extremo a otro—en la parte de la trompeta hallamos un buen ejemplo de esto último—. La dificultad de esa música es como evitar la falta de continuidad; se hace difícil poder ver ninguna forma o idea de conjunto en varias de las obras de este estilo, aunque cada pasaje se halle lógicamente construido en sí mismo. Es decir: esa música produce un efecto estático, y no se puede tener el sentimiento de que se dirige normalmente hacia una meta o a una conclusión. Con todo, no hay duda que presenta algún nuevo elemento desde un punto de vista técnico, y será interesante seguir su desarrollo ulterior.

Finalmente debo mencionar la aparición de un importante análisis de los procedimientos empleados por Schönberg, obra de su discípulo y auxiliar Josef Rufer, *Composition with Twelve Notes (La composición dodecafónica)*, Rockliff, Londres 1954). Puede considerarse este libro como la autorizada exposición de la técnica dodecafónica «clásica», y también se discuten en ella las innovaciones introducidas por Schönberg en los últimos años. Desgraciadamente su publicación llegó demasiado tarde para ser expuesta en el cuerpo de mi libro. Pero se puede hacer un rápido sumario de su contenido. Después de unos capítulos dedicados a teoría general y a explicar la descomposición de la tonalidad mayor-menor, Rufer discurre sobre el concepto de la «*grundgestalt*» (literalmente, «forma básica»): ésta es la frase musical que constituye la base de cada obra y es su «primer pensamiento creador», según palabras de Schönberg; pensamiento del que todo

lo restante de la obra se deriva, incluyendo la propia serie. Este concepto se le aplica igualmente a la música clásica, y Rufer nos muestra todos sus elementos en la *Sonata No. 1 Op. 10*, de Beethoven derivada de la «*grundgestalt*» en sus primeros cuatro compases. Rufer trata luego con detalle las obras de «transición» de Schönberg (Op. 23 y 24) antes de darnos una plena explicación de los principios de la composición dodecafónica propiamente dicha. En este capítulo plantea si es legítimo basar una obra en más de una serie, y si la composición serial tiende al atematismo, como han insinuado algunos escritores. Seguidamente explica el uso especial de la melodía, armonía y ritmo en el sistema dodecafónico, y nos proporciona una detallada exposición de los métodos shönberguianos para «inventar» material temático sacado de una serie; el capítulo final se ocupa del problema de la forma, incluyendo un análisis de la *Fantasia* de Schönberg en la composición y la creación, teórica y práctica. Sigue un apéndice en el que se trata de varios compositores modernos, describiendo sus métodos individuales de composición dodecafónica.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABRAHAM, GERALD: *This Modern Stuff*, Londres, 1939.
- APIVOR, DENIS: «Bernard van Dieren», *Music Survey*, vol. III, No. 4.
- BECK, G.: *L'Œuvre de Darius Milhaud*, Paris, 1949.
- BELLAMANN, HENRY: «Charles Ives», *Musical Quarterly*, enero 1933.
- BUSONI, FERRUCCIO: *A New Esthetic of Music*, New York, 1911.
- : *Von der Einheit der Musik*, Berlin, s/a.
- CARNER, MOSCO: *A Study of 20th Century Harmony*, Londres, 1942.
- COLLAER, PAUL: *Darius Milhaud*, Bruselas, 1948.
- COWELL, HENRY: «Charles Ives», *Modern Music*, noviembre 1942.
- : «The Music of Edgar Varèse», *Modern Music*, enero 1928.
- DENT, EDWARD J.: *Ferruccio Busoni*, Londres, 1933.
- DYSON, GEORGE: *The New Music*, Londres, 1924.
- GRAY, CECIL: *A Survey of Contemporary Music*, Londres, 1924.
- HARASZTI, EWIL: *Béla Bartók*, s/a.
- HELM, EVERETT: «Charles Ives», *Musical Times*, julio 1954.
- HINDEMITH, PAUL: *The Craft of Musical Composition*, vol. I, *Theory*, Londres, 1945; vol. II, *Exercises in two-Part Writing*, Londres, 1948.
- JACHIMECKI, Z.: «Karol Szymanowski», *School of Slavonic Studies*, Londres, s/a.
- KLAREN, J. H.: *Edgar Varèse*, Boston, s/a.
- KRENECK, ERNST: *Studies in Counterpoint*, New York, 1940.
- LAMBERT, CONSTANT: *Music Ho*, Londres, 1934.
- LEIBOWITZ, RENÉ: *Introduction a la musique de 12 sons*, Paris, 1949.
- : *Qu'est-ce que la musique de 12 sons?*, Lieja, 1948.
- : *Schönberg and his School*, Londres, 1954.
- MELLERS, W. H.: *Studies in Contemporary Music*, Londres, 1947.
- MYERS, ROLLO H.: *Music in the Modern World*, Londres, 1939.
- MILHAUD, DARIUS: *Notes sons musique*, Paris, 1949.
- MOREUX, SERGE: *Béla Bartók*, Londres, 1953.
- MÜLLER, DANIEL: *Leos Janáček*, Paris, 1930.
- NEWLIN, DIKA: *Bruchner, Mahler, Schönberg*, Londres, 1947.
- PISTON, WALTER: *Counterpoint*, s/a.
- REICH, WILLI: *Alban Berg*, Viena, 1937.
- ROGNONI, LUIGI: *Espressionismo e Dodecafonia*, Turin, 1954.
- RUFER, JOSEF: *Composition with Twelve Notes*, Londres, 1954.
- SCHÖNBERG, ARNOLD: *Harmonielehre*, Viena, 1921.
- : *Theory of Harmony*, New York, 1948.
- : *Style and Idea*, Londres, 1951.
- : *Structural Function of Harmony*, Londres, 1951.

- SLONIMSKY, NICHOLAS: *Music Since 1900*, New York, 1949.  
 STEIN, ERWIN: *Orpheus in New Guises*, Londres, 1953.  
 STEVENS, HALSEY: *The Life and music of Béla Bartók*, Londres, 1953.  
 STRAVINSKI, IGOR: *Chronicles of my life*, Londres, 1936.  
 ———: *Poetics of Music*, Londres, 1947.  
 VAN DIEREN, BERNARD: *Down Among the Dead Men*, Londres, 1935.  
 WELLESZ, EGON: *Arnold Schönberg*, Londres, 1924.  
 WHITE, ERIC WALTER: *Stravinski*, Londres, 1947.

### INDICE ONOMASTICO

- D'Albert, Eugene: 80  
 Bach, K. F, E.: 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 15, 29, 80, 109, 116,  
 133, 140, 142, 156  
 Bartók, Béla: VII, 1, 2, 5, 15, 24, 39, 41, 54, 59, 60, 61, 63, 64,  
 65, 66, 67, 167  
 Beethoven, L. van: 4, 54, 80, 125, 176  
 Berlioz, Hector: 157  
 Berg, Alban: VII, 9, 88, 92, 94, 95, 97, 109, 110, 112, 113, 116,  
 118, 124, 132, 133, 138, 159  
 Boulez, Pierre: 175  
 Brahms, J.: 4  
 Busoni, Ferruccio: 5, 140, 142, 158  
 Bush, Alan: 158  
 Carner, Mosco: 177  
 Debussy, Claude: 23, 24, 54, 87, 88, 157  
 D'Indy, V.: 149  
 Dent, Edward J.: 141  
 Dieren, Bernard van: VII, 141, 142  
 Gesualdo, Carlo: 4, 8, 11  
 Gray, Cecil: 4  
 Hába, Alois: 151  
 Händel, G. F.: 3, 4  
 Haydn, J.: 125  
 Heseltine, Phillips: 4  
 Hindemith, Paul: VII, 1, 24, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76,  
 77, 78, 79, 80, 81, 84, 85, 88, 134, 135, 136, 160, 162, 163,  
 168, 169, 173

- Hördelin: 123  
 Ives, Charles: 147, 157  
 Janáček, Leos: 87, 144, 147  
 Klabe, Giselher: 175  
 Klengel, E.:  
 Krenck, E.: VII, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138  
 Lambert, Constant: 34  
 Leibowitz, René: 121, 124, 129, 131  
 Liszt, Franz: 5, 9, 10, 54, 138, 140, 157, 158, 171  
 Machaut, Guillaume de: 80  
 Mahles, Gustav: 15, 17, 18, 87, 157  
 Mendelssohn, F.: 3  
 Milhaud, Darius: VII, 1, 24, 38, 39, 43, 48, 50, 51, 52, 57, 64, 84, 169, 173  
 Mozart, W. A.: 4, 156  
 Mussorgsky, M.: 87  
 Nono, Luigi: 175  
 Paganini, N.: 157  
 Palestrina, G. P.: 1, 2, 3, 7, 133  
 Puccini, G.: 87  
 Purcell, H.: 4  
 Ravel, Maurice: 23, 24  
 Reger, Max: 10, 11, 15, 87, 152  
 Reich Willi: 113, 123  
 Rousset, A.: 149  
 Ruffer, Josef: 126, 129, 175, 176  
 Schönberg, A.: VII, 1, 2, 5, 6, 18, 19, 23, 24, 39, 54, 68, 75, 80, 81, 83, 86, 87, 88, 89, 91, 95, 97, 98, 100, 101, 106, 108, 109, 110, 113, 117, 118, 124, 125, 126, 130, 131, 132, 133, 136, 137, 138, 142, 147, 152, 157, 158, 159, 161, 166, 167, 173, 175, 176  
 Schubert, F.: 158  
 Schumann, R.: 3  
 Scriabin, A.: 23, 24  
 Spohr, Ludwig: 23  
 Stein, Erwin: 179

- Stockhausen, Karlheinz: 173, 175  
 Strauss, Richard: 12, 13, 15, 87, 138, 157  
 Stravinski, Igor: VII, 1, 5, 16, 24, 25, 27, 28, 29, 32, 33, 34, 35, 48, 63, 64, 80, 84, 150, 173  
 Valen, F.: 152, 154, 168  
 Szymanowski, K.: 39, 61, 142, 144, 157  
 Varèse, Edgar: 149, 150, 175  
 Vaughan Williams, Ralph: 156  
 Wagner, R.: 2, 3, 5, 10, 80, 86, 87, 109, 128, 167  
 Webern, A.: VII, 88, 90, 95, 109, 110, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 132, 133, 137, 135, 142, 158, 167, 169, 173  
 Wedeking: 116  
 Widor, Ch. M.: 149  
 Wildberger, Jacques: 175

## INDICE

Prólogo		
Capítulo I	Introducción	1
Capítulo II	El desarrollo del contrapunto cromático	8
Capítulo III	Stravinski y el diatonicismo ampliado	25
Capítulo IV	Millhaud y el politonalismo	38
Capítulo V	Bartók: uso libre de la disonancia	54
Capítulo VI	Hindemith y su cromatismo diatonizado	67
Capítulo VII	Schönberg y la composición dodecatónica	86
Capítulo VIII	Algunos independientes	141
Capítulo IX	Conclusión. Una nueva hipótesis	157
Post-Scriptum		174
Bibliografía		178
Índice onomástico		181



BA 781.42 S439



\*43169\*

