

Arnold Schoenberg y el dodecafonismo

A comienzos del siglo pasado hubo tres colosos que determinaron en gran medida el camino que habría de seguir la música moderna, o más específicamente la música del siglo XX: Igor Stravinsky y su endemoniada y casi inimaginable riqueza rítmica, cuya cúspide fue *La consagración de la primavera*, obra que fue compuesta para Sergei Diaghilev y su compañía de Ballet Rusos y que produjo un gran escándalo en París en 1913; Béla Bartók, quien con sus investigaciones y sus elaboraciones rítmicas del folclor húngaro y rumano (recopiló más de 2.000 canciones) perceptibles en varios de sus seis cuartetos de cuerdas (el primero de 1908 y el sexto de 1939) agotó las posibilidades del metro rítmico y prácticamente rompió con la barrera del compás; y Arnold Schoenberg, un romántico desencantado el último romántico que no soportó más la agonía de la tonalidad y le asestó la estocada final, dando nacimiento al dodecafonismo.

Schoenberg fue prácticamente un autodidacta. Aunque empezó a estudiar violín a los 8 años de edad y comenzó a componer música prácticamente al mismo tiempo, nos cuenta que su educación musical y literaria empezó varios años más tarde cuando conoció a tres amigos de aproximadamente su misma edad que lo guiaron en sus primeros pasos. El primero fue Oscar Adler, quien en su opinión “era ya un excelente primer violín” y cuyo talento como músico “era tan grande como sus habilidades como científico”; juntos tocaron cuartetos de cuerda. Adler le mostró la existencia de la teoría musical. El segundo fue David Bach, a quien Schoenberg describe como un lingüista, filósofo, conocedor de literatura y matemático. En palabras de Schoenberg, Bach “me influyó enormemente para desarrollar mi personalidad y equiparme con el poder moral y ético necesarios para soportar la vulgaridad y la trivialidad de la fama”. El tercero y quizás el más importante fue Alexander von Zemlinsky, quien lo inició en técnicas y problemas de composición musical. Schoenberg decía que Zemlinsky era un gran compositor y que su hora llegaría “antes de que lo pensemos”. Se equivocó: la hora de Zemlinsky nunca llegó realmente; no pasó de ser un compositor menor, hoy prácticamente olvidado, o recordado sólo por su vínculo con Schoenberg y otros grandes músicos de la época.

Schoenberg y Zemlinsky forjaron una amistad en la cual Zemlinsky apadrinaba a Schoenberg. Alrededor de 1903 se encontraron en Viena, y Zemlinsky, que era director de orquesta y compositor y tenía, además, buenos contactos, le ayudó en varias ocasiones; por ejemplo, le ayudó a conseguir trabajo haciendo arreglos para piano a cuatro manos de obras populares como *El barbero de Sevilla* de Gioacchino Rossini para la casa editorial Universal Editions. Dado el incipiente estado de la empresa editorial musical, este era un trabajo de la mayor importancia. Gracias también a Zemlinsky, Schoenberg hizo otro contacto muy importante: Gustav Mahler. El Cuarteto de Cuerdas Rosé¹ y algunos otros miembros de la Orquesta Filarmónica de Viena, cuyo director en ese momento era Mahler, estaban ensayando *La noche transfigurada* de Schoenberg. Mahler escuchó el ensayo y fue presentado a Schoenberg. La amistad entre los dos creció y se convirtió en un fuerte vínculo musical. Mahler apoyó a Schoenberg y defendió su música, la cual en el período denominado “tonal” muestra grandes influencias mahlerianas. Mahler terminaría casándose con Alma María Schindler, una discípula de Zemlinsky. Ese matrimonio y el amigo común y personal Zemlinsky ayudaron a Schoenberg, que llegó a ser parte del círculo de Mahler.

El entusiasmo de Mahler por la música moderna era tal que en 1907 anunció su retiro de la Filarmónica de Viena para viajar a los Estados Unidos y hacerse cargo de la Filarmónica de Nueva York, dejando a los compositores de avanzada pasmados y sin su apoyo. Quedaron huérfanos. Entre ellos Schoenberg, quien sin el apoyo de Mahler para continuar su búsqueda de nuevos medios de expresión dejó de componer por un período de tiempo. Hubo, por supuesto, otros motivos más personales que lo indujeron a este silencio.

A principios de 1904 Zemlinsky y Schoenberg fundaron la Sociedad de Músicos Creativos,² la cual desafortunadamente duró sólo un año, lapso en que ofreció siete conciertos con obras tan importantes como *Peleas y Melisande* de Schoenberg, *Sinfonía doméstica* de Richard Strauss, *La canción de los niños muertos* de Gustav Mahler, entre otras. Dada la vastedad de estas obras y la cantidad de músicos necesarios, asumo que estas obras eran presentadas en arreglos para piano a cuatro manos, quizás con la adición de un cuarteto de cuerdas.

En esta época (alrededor de 1900) en Viena, los músicos, críticos, aficionados y público en general estaban divididos en bandos casi irreconciliables: Brahms vs. Wagner. Schoenberg no fue una excepción y se consideraba a sí mismo un seguidor de Brahms. Zemlinsky, que no tomaba partido por ninguno de los dos compositores y adoraba a ambos por igual, influía de tal manera en Schoenberg que éste cambió de opinión y se convirtió en un “adicto confirmado” tanto de Wagner como de Brahms. Influencias brahmsianas, wagnerianas y mahlerianas como dijimos antes se perciben en sus obras tempranas, el período que los historiadores de la música decidieron llamar su “período tonal”.

De este período podemos mencionar *Peleas y Melisande*, obra basada en el poema de Maurice Maeterlinck,³ *La canción de Gurre* con textos de Jens Peter Jacobsen, y *La noche transfigurada* basada en un poema de Richard Dehmel, entre

otras. *Gurrelieder* La canción de Gurre- fue estrenada el 23 de febrero de 1913.⁴ En esta obra, además de la influencia de Wagner discernimos la de Strauss y Mahler, empezando por el enorme ejército instrumental y vocal que requiere, sólo comparable a la Sinfonía No. 8 (*Sinfonía de los mil*) de Mahler y a *Don Quijote* o *La sinfonía doméstica* de Strauss. *Gurrelieder* tiene en su instrumentación 5 solistas, 3 coros masculinos a 4 voces, un coro mixto a 8 voces, 4 piccolos, 4 flautas, 3 oboes, 2 cornos ingleses, 7 clarinetes, 5 fagotes, 10 trompas, 7 trompetas, 7 trombones, una tuba, 6 timbales, 4 arpas, celesta, xilófono, una variedad de instrumentos de percusión sin afinación fija, y la cantidad necesaria de cuerdas para equilibrar este arsenal de instrumentos.⁵

La noche transfigurada es una obra maestra de música de cámara con proporciones sinfónicas. Es un poema sinfónico para sexteto de cuerdas: 2 violines, 2 violas y 2 cellos, que muestra la influencia de Wagner tanto en el tratamiento musical como en el tema mismo del poema. La estructura musical concuerda con la estructura del poema: ambas constan de cinco secciones; cada sección del poema tiene su equivalente musical, un tema, el cual es desarrollado y transformado de acuerdo a su desarrollo en el poema. Este tratamiento motivico es una reminiscencia del *leitmotiv* de Wagner. Cuando escuchamos la versión original de este sexteto sentimos un pequeño vacío, como si experimentáramos la necesidad de una gran masa orquestal; quizás fue esto lo que llevó al mismo Schoenberg a hacer un arreglo para orquesta de cuerdas, que revisaría en 1943. Pero cuando escuchamos la versión orquestal, echamos de menos la intimidad y delicadeza de la versión original para sólo seis instrumentos.

Como la mayoría de los compositores de la época, Schoenberg sentía, y afirmaba, que Wagner había agotado la tonalidad con *Tristán e Isolda* y que por consiguiente lo único que se podía hacer era imitarlo; además, admitía haberlo admirado y rechazado.⁶ La necesidad creativa lo llevó a buscar nuevos lenguajes y nuevas formas de expresión y a alejarse del lenguaje heredado de Wagner. Esta época vio el nacimiento de *Pierrot lunaire*, una obra experimental en muchos sentidos y cuyo cromatismo la ubica muy cerca al dodecafonismo que habría de llegar unos años más tarde; de por sí, no puede decirse que sea una obra dodecafónica. Este período, denominado *expresionista*, tiene como una de sus principales características un uso exponencial de cromatismos y de armonías poco convencionales que poco o nada tienen que ver con el legado armónico de la época clásica (Mozart, Beethoven) o la ambigüedad armónica de *Tristán e Isolda*. Vale la pena mencionar que la "obertura"⁷ de esta opera comienza con el así denominado *acorde de Tristán* cuya magia radica en que puede ser resuelto en varias tonalidades diferentes; es decir, es un acorde *polivalente*. En vista de estas múltiples posibilidades, niega la naturaleza misma de la tonalidad.

Pierrot lunaire no se limita a esta ambigüedad armónica sino que va más allá y desarrolla el cromatismo antes mencionado, que en formas más bien oscuras está todavía vinculado a la armonía tradicional y funcional, dado que su

lenguaje cromático se deriva de las 12 notas disponibles en la música occidental que están asociadas a una escala mayor, y no de un sistema de 12 tonos relacionados el uno con el otro (explicaré esto más adelante). La riqueza armónica y sonora de esta y otras obras del período en mención permitió acuñar el término *expansión de la tonalidad*, que estaría a un paso del desarrollo definitivo del dodecafonismo. La necesidad de organizar este material cromático fue lo que en última instancia permitió el paso al dodecafonismo. De la misma manera que decimos que Wagner llevó a su lógica conclusión lo que Beethoven había empezado, podemos decir que Schoenberg llevó a un plano más elevado lo que Wagner había establecido.

“El método de componer música con 12 tonos nació de pura necesidad”, afirma Schoenberg en su libro *Estilo e idea*, y Joseph Rufer⁸ nos cuenta que hacia fines de julio de 1921 Schoenberg le dijo que “hoy he descubierto algo que asegurará la supremacía de la música alemana durante los próximos cien años”. Se refería, por supuesto, al dodecafonismo. Pero, ¿qué es el dodecafonismo?

En palabras del mismo Schoenberg, el dodecafonismo es un “método de composición con 12 notas relacionadas unas con otras”. Si queremos entender lo que ésto significa realmente, tendremos que adentrarnos un poco en el terreno de la teoría musical. Desde 1600 la música occidental se ha basado en un sistema de escalas mayores y menores. Para facilitar su comprensión, me concentraré en la escala mayor. El siguiente ejemplo muestra la escala de *do mayor*.

Escala de *do mayor*



Nuestra música occidental ha tenido por cientos de años 12 notas a su disposición, las cuales llamamos escala cromática; pero la organización que prevaleció fue la de una estructura “la escala mayor” que deja de lado 5 de las 12 notas. La música siempre ha girado alrededor de las 7 notas que componen cualquier escala mayor; las otras 5 notas son *notas auxiliares* que tienen otras funciones en el desarrollo de una obra musical. Este es un ejemplo de una escala cromática.

Escala cromática



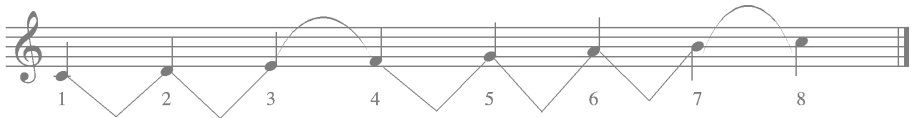
Compárese las dos escalas (los 2 ejemplos anteriores) y obsérvese cómo 5 notas de la escala cromática son extraídas. Estas 5 notas que no pertenecen a la escala son precisamente las que van a enriquecer y ampliar el vasto dominio de la creación musical. En el siguiente ejemplo muestra la escala cromática y las 5 notas que no hacen parte de la escala mayor.

Escala cromática con las cinco notas, en blanco en este ejemplo, que no hacen parte de la escala mayor.



La estructura de esta escala mayor, y de todas las escalas mayores, es la combinación de tonos enteros y de medios tonos.⁹ Obsérvese en el siguiente ejemplo que los medios tonos, hay sólo 2, están entre las notas 3 y 4 (*mi* y *fa*) y 7 y 8 (*si* y *do*) de la escala. Para hacerlo más comprensible, imagínese el teclado de un piano con la distribución de las teclas blancas y negras.

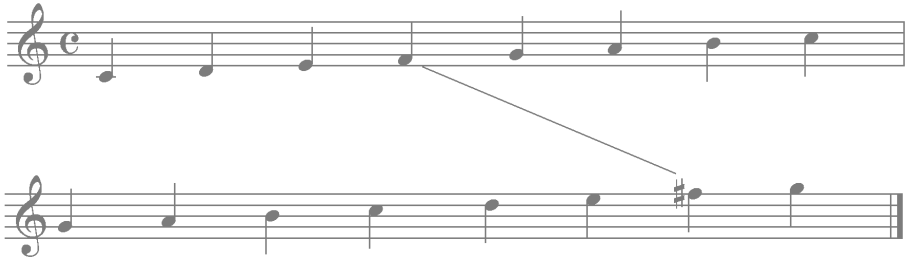
Estructura de la escala mayor. Combinación de tonos enteros y de medios tonos. Los medios tonos están entre las notas 3 y 4 y entre las notas 7 y 8.



En este sistema cada nota tiene una función específica; por ejemplo, la primera nota, *do*, es llamada “tónica”, y es la nota alrededor de la cual giran las otras notas: es un sistema solar con “planetas” girando alrededor de este sol. La funcionalidad de cada nota es lo que permite que el discurso musical vaya de un lugar a otro, es decir, que module a una región armónica cercana a la tonalidad original. Sería terriblemente tedioso escuchar una obra que permaneciera todo el tiempo en la misma tonalidad: imagínese la Quinta sinfonía de Beethoven todo el tiempo en *do menor*. De hecho, la mayor parte del discurso musical de cualquier obra sucede en tonalidades diferentes a la tónica, siendo la más común “la dominante”, que es el nombre con el cual llamamos al acorde¹⁰ construido sobre la quinta nota (*sol*, en nuestro ejemplo). Aunque *sol* no está tan cerca de *do* como lo está *re*, *sol* es el primer desvío que toma el discurso musical, por su cercanía armónica. Esta cercanía

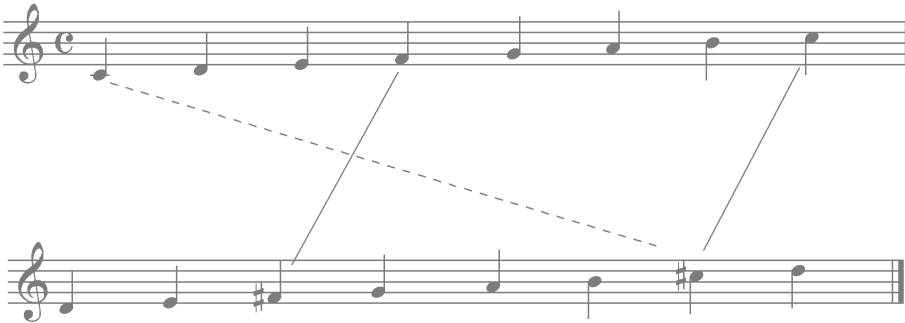
armónica es determinada por el número de notas comunes de la nueva tonalidad. Compárese la escala de *do mayor* con las escalas de *sol* y de *re mayor*; obsérvese que las escalas de *do* y de *sol* tienen 7 notas en común y que la única diferencia es el *fa sostenido* que identifica la tonalidad de *sol mayor*.

Comparación de las escalas de *do mayor* y *sol mayor*



Asimismo, las escalas de *do* y de *re* comparten 6 notas –una menos que entre *do* y *sol*– y tienen dos notas diferentes: *fa sostenido* y *do sostenido*.

Comparación de las escalas de *do mayor* y *re mayor*



Mientras más notas en común tengan, más cercanas están las dos tonalidades. No por casualidad esta nota y esta región armónica, *sol*, son llamadas “dominante”: la mayor parte del discurso musical se desarrolla aquí, lejos de casa. He mencionado dos acordes: *do*, tónica, y *sol*, dominante; estos acordes existen uno en función del otro, y son estas relaciones armónicas las que crean la funcionalidad, es decir las normas, que les permitieron a los compositores organizar su discurso musical.¹¹ De hecho las formas musicales del período clásico

están determinadas en gran medida por estas funciones armónicas. Considérese por ejemplo el *Allegro de sonata* que es la forma típica del primer movimiento de una sinfonía.¹² En el primer movimiento de una sinfonía, para decirlo en términos bien simples, la música modula de la tónica en la *exposición* a la dominante en el *desarrollo*.

Cuando Schoenberg habla de componer música con 12 notas relacionadas unas con otras, básicamente está hablando de dos cosas: primero, de una extensión de las relaciones armónicas de que hemos hablado, pero que en este caso en vez de ser acordes son notas aisladas; y segundo, de la ley fundamental del dodecafonismo según la cual ninguna nota se puede repetir antes de que hayan sido utilizadas las otras once. De paso quiero agregar que la teoría musical del período clásico al que me refiero a grosso modo es llamada *armonía funcional* precisamente por la funcionalidad, es decir por la función que cumple cada acorde en el discurso musical.

Schoenberg, en su búsqueda de nuevos medios de expresión, organizó la escala cromática de tal manera que su discurso musical fuera coherente, dando como resultado el dodecafonismo que, como dijimos antes, organiza las 12 notas disponibles para dar cohesión a la música.¹³ Esta organización se denomina *serie* y, aunque contiene las 12 notas, está lejos de ser una escala cromática ya que el criterio organizativo es completamente diferente; recuerden que la escala cromática está directamente asociada al principio tonal.

El *Quinteto de vientos*, Opus 26, de 1924, fue la primera obra de grandes proporciones en la que Schoenberg usó consistentemente una serie dodecafónica. El ejemplo número 7 es la serie que Schoenberg usó en esta obra. Las *Piezas para piano*, Opus 25, de 1921, fueron el primer intento de aplicar este principio dodecafónico, pero en vez de tener una serie, organizó su material en 4 grupos de agregados de 3 notas, lo que matemáticamente da las 12 notas organizadas en forma diferente al período tonal, pero que son manipuladas más como acordes y sonidos independientes que como una serie firmemente establecida.

Serie del *Quinteto de vientos*, Op. 26, de 1924.



Cuando Schoenberg y en alguna medida sus discípulos estaban experimentando con el dodecafonismo en su incipiente estado, se dieron cuenta de que una vez usadas las 12 notas no sabían qué hacer, es decir, ya habían acabado la obra. Como

dijimos antes, la forma musical está directamente ligada a la tonalidad, y no habiendo tonalidad en el método dodecafónico, la estructura musical presentaba un problema creativo que tomó algún tiempo en ser resuelto. No satisfecho con la limitación de los 12 sonidos de la serie fundamental, Schoenberg extendió el concepto manipulando la serie original por medio de técnicas del tiempo de Bach. Llamó *original* la primera serie (O); luego la invirtió, *inversión* (I); después la escribió de atrás para adelante, *retrógrada* (R) , y por último invirtió la retrógrada de la serie, *inversión retrógrada* (IR). Obsérvese las series generadas de esta manera.

Serie original y las tres transformaciones

Original



Inversión



Retrógrada



Inversión de la retrógrada



La *inversión* de la serie se puede entender así: ponga un espejo arriba a lo largo de la serie, y lo que ve en el espejo es la inversión (I) de la serie. Dicho de manera más técnica, el intervalo que va hacia arriba se invierte en un intervalo igual pero en dirección contraria.