

LA CONCEPCION PIANISTICA DE ARNOLD SCHOENBERG

por

Jacobo Romano

*"El genio aprende de la naturaleza,
de su propia naturaleza, en tanto
que el talento aprende del arte".*

Arnold Schoenberg.

Arnold Schoenberg nace en Viena el 13 de noviembre de 1874. El legado de su obra —producto de un talento sometido a una autocrítica exasperada— constituye uno de los aportes más trascendentales a la evolución musical de nuestro siglo.

Acorde a las necesidades de su nueva concepción romántica, establece leyes sensitivas que, como doctrina y testimonio de una nueva "actividad humana", proliferan, consecuentes con la búsqueda del yo. En su obra esta dogmática posición, jamás podrá excluirse de su personalidad.

En un mismo período Arnold Schoenberg y Claude Debussy, se sirvieron del piano para expresar sus conceptos estéticos más significativos. Conciben a través de este instrumento, obras cuyos elementos totalmente renovadores demandarían un nuevo estilo interpretativo: 24 Preludios y 3 Piezas op. 11. Lo que en el músico francés es simbolismo: sugerencia, atmósfera, evocación, en Schoenberg se presenta como exposición subjetiva del mundo interior: angustia, opresión, inmaterialidad.

La búsqueda metafísica de nuestro submundo encaminada por Sigmund Freud a través de sus teorías psicoanalíticas, por Oskar Kokoschka y Edvard Munch, en cuadros de hiperbólica deformación y exasperado colorido, por Richard Dehmel y Stephan George en el uso de una poemática antinaturalista, sirvió para apuntalar esta nueva doctrina del espíritu que proclamaba su negación por lo exterior y el sentimiento convencional en aras de expresar libremente el mundo introspectivo.

Nuestro músico, a partir de las 3 Piezas op. 11, concentra sus elaboraciones —derivadas de planteos canalizados hacia una intensificación del yo— en el afán de controlar lo más grande e importante de la expresión humana. Los poderes del autoconocimiento se le figuran potencialmente inconmensurables. Percibe la sonoridad como una nueva dimensión para musicalizar el sentimiento interior.

El hombre grita —dice Wilhelm Worringer—: *esta es la portada tácita de toda creación expresionista.* En Schoenberg el grito es profundo; la extensión, diversificada sobre elementos armónicos, se convierte en un espacio acústico insondable y transfigurativo. Crea una sonoridad, casi un instrumento, nunca escuchado hasta entonces con tan singular dramatismo.

Las 3 Piezas op. 11 marcan el comienzo de una etapa desconocida. El complejo tímbrico alcanza un refinamiento insospechado. Schoenberg, alejado de la tonalidad, plantea y absorbe en esta obra nuevos problemas estructurales e interpretativos. Es en este punto que el músico vienés traspone los umbrales de la simbología sonora para introducirnos en su propio universo, en el que plasma las posibilidades de un instrumento que parece exacerbarse

a medida que canta. Esta dualidad presenta al ejecutante un campo inexplorado para el cual necesitará gestar sus propios elementos de comunicación.

Contrariamente, las Seis Piezas breves op. 19 surgen en la producción de Schoenberg como corolario de buceos estéticos encaminados pictóricamente. La abstracción del material formal da lugar a una nueva plástica armónica basada en línea, color y timbre. El período extratonal del op. 11, llega a rozar en estas piezas los extremos más agudos de la incorporeidad. Allí donde cada toque parece substraerse al silencio más inverosímil, donde cada timbre se sumerge en un arcano profundo y misterioso, el piano reproduce casi vitalmente un clima sonoro extraterreno, comparable por su grandeza, al mundo debussyano. Como tal, estas casi impresionistas expresiones exigen un nuevo entendimiento, un nuevo carácter interpretativo basado esencialmente en el desarrollo de un *toucher* sumamente diferenciado. Las piezas breves inauguran la microforma, influenciando a toda una posteridad musical.

Después de producir los *Lieder* op. 22, el punto culminante de la etapa atonal libre, comienza para Schoenberg un largo período de búsquedas y ensayos. Ocho años le lleva madurar y organizar su sistema que introducirá en el último número de la producción siguiente: Vals de las 5 piezas op. 23. El dramatismo del op. 11 y la pulverización sonora del op. 19 se transforman aquí en un sinnúmero de elementos armónicos, rítmicos, polifónicos, como así también en una concepción formal claramente establecida, que evidencian el afán de cristalizar los axiomas de tan larga espera.

La interpretación requerida por estas piezas nos descubre a un Schoenberg totalmente liberado del fantasma expresionista. Crea desde el piano efectos tímbricos orquestales, nuevos elementos rítmicos y un principio de unificación armónico-melódico sumamente revitalizado. La gesticulación auditiva de las obras anteriores deja paso en estas 5 Piezas a silenciosas vías racionales que apuntan hacia un neoclasicismo absolutamente establecido en la Suite op. 25.

El retorno a la forma tradicional observado por Schoenberg en estas páginas, nos demuestra su auténtica admiración por Bach, a quien considera responsable de su experiencia formal y polifónica. Pero tanto estos elementos como así también los procedimientos técnicos utilizados, no constituyen el aporte esencial de estas piezas. En la Suite op. 25, Schoenberg llega al punto más álgido de su concepción pianística a través del contenido expresivo-melódico. El estilo pianístico es aquí menos opaco y más lineal que en las Cinco piezas op. 23. Su valor intrínseco escapa a los valores naturales de la partitura para conformar un nuevo sistema estético.

Esta etapa constituye la lucha rigurosa de su pensamiento que lo encaminará a su evolución cultural de la humanidad, generando una vivencia musical sujeta a las leyes naturales.

Entre las incomparables Variaciones y los esbozos de una ambiciosa ópera de tema bíblico: Moisés y Arón, Arnold Schoenberg produce sus últimas obras para piano solo, que mucho tienen de testamento. Nunca este instrumento volverá a ser tratado de una manera tan absolutamente descarnada, como en el op. 33 a y b.

Un clima metafísico, cuyas posibilidades sonoras son sintetizadas por un intelectualismo que en nuestro músico alcanza proporciones matemáticas. Dentro del más riguroso dodecafonismo, Schoenberg desarrolla en los casi

cuarenta compases que comprende cada obra, una evidente desemejanza planteada por los elementos armónicos de la op. 33 a y el material eminentemente melódico de la op. 33 b.

Este postrer trabajo pianístico, fue concluido en Barcelona —10 de octubre de 1931—, ciudad española en la que la familia Schoenberg pasa sus meses de verano.

3 PIEZAS PARA PIANO OP. 11 (Universal Edition. Viena).

1 *Mässige* (Moderato)

2 *Mässige* (Moderato)

3 *Bewegte* (Movido)

Las 3 piezas para piano op. 11 representan un período esencialmente significativo en el desarrollo musical de Arnold Schoenberg. Con ellas inicia, no sólo la transformación de un lenguaje armónico, sino también la renovación de conceptos melódicos derivados de una tradición romántica.

Se aprecia en su concepción una gran riqueza polifónica que a través de las superposiciones correspondientes, va determinando nuevos acordes sin puntos de contacto con la armonía tradicional.

La suspensión tonal es aquí conscientemente afirmada, aunque muchos de los agregados armónicos (atonales) parecen no mantener siempre una presencia bien definida; esto hace que en algunos momentos ese material se muestre afín con el lenguaje post-romántico.

Todos los elementos que aparecen en esta obra —líneas melódicas, ritmos, armonías, etc.— son engendrados por una célula interválica que se transforma, invierte y traspone constantemente. Este modelo de unificación armónico-melódico, lo encontramos notablemente desarrollado en la Sinfonía de Cámara op. 9 (*Kammersymphonie*), donde una serie de intervalos de cuartas sucesivas —aplicadas horizontal y verticalmente— constituirá el puente de enlace de toda la obra.

Dado la complejidad del material, utilizado con una gran libertad y variedad (dinámica, acentos, figuraciones, el empleo simultáneo de los tres registros, como así también un continuo cambio del *tempo*), el autor mantiene casi constantemente el compás inicial.

En estas tres piezas elaboradas dentro de un sobrio atematismo, encontramos el uso muy particular de intervalos de cuarta aumentada, séptima mayor y novena menor.

El desarrollo motivico no existe: sólo una breve progresión inmediatamente repetida. En líneas generales los temas emergen durante el transcurso de la obra, sin exhibir una parte destacada como en la música tonal: se realiza su exposición, tras la cual éstos se ubican entre otros motivos menores que pasan a primer plano solamente cuando están indicados.

El valor de la independencia tímbrica —punto clave del sistema schoenbergiano— y una manera novedosa de tratar los elementos rítmicos, exige del ejecutante una absoluta compenetración de todas las indicaciones establecidas en la partitura. El conocimiento polifónico necesario para su interpretación requiere, además de un *toucher* que permita diferenciar los matices más imperceptibles, un juego totalmente ligado (incluso en los grandes saltos de intervalos). La escritura de estas piezas constituye un aporte sustancial al

panorama sonoro, ya que algunos de los principios utilizados han enriquecido notablemente las posibilidades expresivas del instrumento.

Las 3 piezas op. 11 fueron estrenadas en Viena por Etta Werndorff en la *Asociación pro Arte y Cultura* (Verein für Kunst und Kultur) el 14 de enero de 1910.

De sus obras para piano éstas son las únicas donde el autor indica en cada una su duración; las fechas finales de composición que figuran en los manuscritos son las siguientes:

<i>pieza</i>	<i>duración</i>	<i>fecha final</i>
Nº 1	4'	19-2-1909
Nº 2	6'	22-2-1909
Nº 3	2' 30'	7-8-1909

El 22 de noviembre de 1909 Arnold Schoenberg escribe sobre las 3 Piezas Op. 11: *Estoy esforzándome en llegar a una meta que parece ser clara y siento ya la oposición que tendré que superar... No es falta de inventiva ni de capacidad técnica, ni de conocimiento de las demás exigencias de la estética contemporánea lo que me ha urgido a esto..... Estoy siguiendo una compulsión interna que es más fuerte que la educación, más fuerte que mi formación artística.*

SEIS PIEZAS BREVES OP 19 (Universal Edition, Viena)

Nº 1 <i>Leicht, Zart.</i>	(liviano, tierno).
Nº 2 <i>Langsam.</i>	(lento).
Nº 3 <i>Sehr Langsam.</i>	(muy lento).
Nº 4 <i>Rasch, Aber Leicht.</i>	(rápido, pero liviano).
Nº 5 <i>Etwas Rasch.</i>	(algo rápido).
Nº 6 <i>Sehr Langsam.</i>	(muy lento).

Rasgos emocionales altamente diferenciados, expuestos por una escritura concisa, se desprenden del conjunto de las seis pequeñas piezas que forman el op. 19.

El dramatismo sonoro alcanzado por el lenguaje atonal llega en esta obra a los límites más extremos de la descarnación formal y armónico-melódica.

Vasillij Kandinsky, como Schoenberg en sus primeros trabajos, se mueve en una órbita eminentemente romántica; absorbe rápidamente la posición expresionista llevándola a sus más ilimitadas consecuencias. Descubre entonces la síntesis expresiva de la línea y del punto en el espacio —que en Schoenberg constituye la reducción del sonido a su esencia— en las que materializa su abstracción sensitiva. *El ojo y el oído abierto* —escribe Kandinsky en la época de «*Blaue Reiter*»— *saben transformar las mínimas emociones en grandes realizaciones. Allí las voces penetran por todas partes y el mundo comienza a palpitar.*

En esta obra el silencio (partícipe de una nueva conciencia rítmica) y el timbre (derivado de un resquebrajamiento sonoro) adoptan la forma de una nueva sintaxis musical, totalmente elaborada dentro de una pureza intuitiva.

Estos trozos, de los cuales tres no llegan a un minuto de duración y los

restantes apenas lo pasan (el más largo comprende sólo 18 compases) exigen del instrumentista un nuevo enfoque técnico e interpretativo. En tan breve lapso la dinámica incluye una graduación sumamente variada, que comprende "pppp" "ppp" "pp" "p" "mf" "sf" "f" "ff" "fff" y los siguientes acentos:

< > v

Por otra parte, los numerosos silencios, calderones o signos de respiración reciben un tratamiento fundamental. El autor indica: *después de cada pieza abundantes silencios*, creando además un sentido metafísico del timbre, absolutamente despojado de cualquier atributo colorístico.

Destaquemos ciertos puntos de contacto con algunos trozos pianísticos de Claude Debussy, donde los pequeños esquemas son unificados por repeticiones de motivos independientes. Schoenberg en estas estructuras presenta cualidades como las antedichas, logrando crear además una pureza formal, apoyado esencialmente en los recursos circunscriptos al teclado.

Los motivos se reducen casi a sonidos aislados que gestan aquí y allá puntos y círculos fugaces que desaparecen como en un juego mágico. Estos trabajos engendran un estilo expresivo en el que cada sonido —independientemente pulverizado— lleva en sí un alto margen de vitalidad. Las características de producciones como las de este periódico de Schoenberg despertaron en Anton Webern un interés formal y conceptual, elementos que llegarían a concretarse en obras como sus Variaciones para piano op. 27.

Independientemente de su valor estético, los contados minutos que dura la audición de las Seis pequeñas piezas op. 19, constituyen una reacción contra la ampulosidad. Nuestro músico se abstiene de planteos tradicionales, elaborando trabajos epigramáticos que mucho tienen que ver con el aforismo literario que florecía en Viena en 1910.

Las Seis pequeñas piezas op. 19, están editadas por la Universal Edition y fueron también impresas en Moscú en el año 1933.

Josef Rufer en su libro *Das Werk Arnold Schoenberg* nos da las siguientes fechas de terminación que figuran en la partitura original:

Nº 1	19-2-1911.	
Nº 2	19-12-1911	(más tarde escrito con lápiz, posiblemente también 19-2-Sch).
Nº 3	19-2-1911.	
Nº 4	19-2-1911.	
Nº 5	19-2-1911.	
Nº 6	17-6-1911.	

Nº 1 *Leicht, Zart.*

Comienza con una melodía (a) que se escucha junto a un motivo (b) formado interválicamente por una tercera menor y un semitono.

A semejanza de la construcción original, las posteriores apariciones de "a" y "b" llevan cambios rítmicos y armónicos.



Las notas de los 18 compases en que se desarrolla esta composición corresponden a los intervallos de séptima mayor y su inversión.



Inaudibles imágenes sonoras nos traen la añoranza de una existencia interior.

Nº 2 *Langsam.*

En oposición al carácter emotivo de la pieza anterior, la unidad de estructura de esta segunda obra está dada en ausencia de melodías por construcciones rítmicas: el primer compás basado en un juego silencioso de tercetas, se repetirá en los dos compases subsiguientes. Este ostinato (*sol-si*) mantendrá invariablemente una dinámica de "*pp*", sumándose en los compases 3 y 4 un motivo (en tercetas mayores y menores) que lleva la única intensidad "*mf*" "*p*" de este trozo.

Todas las notas de este instante musical guardan entre sí, como en la obra precedente, una relación fijada por el intervalo de séptima mayor.



Un largo instante de abstracta sonoridad.

Nº 3 *Sehr Langsam.*

Schoenberg indica en la ejecución de los cuatro primeros compases superiores “*f*” y simultáneamente “*pp*” en los correspondientes a la mano izquierda. Este procedimiento exige un buen adiestramiento del oído para realizar dentro de las intensidades dadas la siguiente serie de signos:



El único pasaje en octavas que encontramos en las seis piezas pertenece al pentagrama inferior de los compases 1-3 de esta obra, encontrándose en el orden a-b-b-a, representada por la siguiente figuración rítmica:

Ej. 4



También en este trozo hallamos en todos los compases la misma relación interválica de séptima mayor y su inversión.

Dentro de sus piezas para piano ésta es la única donde el autor no señala variaciones de *tempo* sobre el movimiento inicial y tampoco términos de expresión.

Nº 4 *Rasch, Aber Leicht.*

El empleo variado de dinámica (“*pp*” “*p*” “*f*” “*sf*” “*ff*” “*fff*”) y una ajustada indicación de acentos (. — > V) son las principales características de este cuarto número.

Se observa aquí una construcción que tiene puntos de contacto con la pieza inicial, tal como la repetición variada del tema.

El motivo “a” lo encontramos rítmicamente alterado en el compás 11.

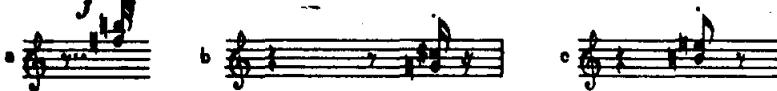
Ej. 5

Rasch, aber leicht (d)



Una línea monódica atraviesa la obra llevando en sí diferentes impulsos tímbricos (en base a intervalos de 4ta.), interviniendo cada vez en un tiempo distinto del compás.

Ej. 6



Hacemos notar una cierta relación que lleva la línea melódica de los compases 6 a 9 y la voz superior de los compases 13-14 pertenecientes a la primera pieza. También que en ambos casos se presentan indicaciones de “*rit.*” y < >

Nº 5 *Etwas Rasch.*

Ciertos incisos rítmicos y motivos melódicos tratados con mesura, constituyen las particularidades de esta pieza, que más tarde desarrollará el autor en el vals op. 23.

Destacamos la siguiente construcción (figuraciones de un mismo valor en posiciones equidistantes) que será aplicada posteriormente en la pieza op. 33:

Ex. 7

a - compases 8 - 11

b - compases 11 - 15

Nº 6 *Sehr Langsam.*

Las resonancias de dos acordes evocando el timbre de campanas llegan hasta el final, dejando paso sólo a un diminuto motivo de muy tierna y concentrada expresión.

Es necesario poseer para la interpretación de esta página un cultivado toque pianístico, capaz de materializar el refinamiento auditivo que exige la dinámica.

Los diez compases mantienen once indicaciones entre "p" y "pppp", terminando con la indicación: *como una exhalación*.

El 18 de mayo de 1911 muere Gustav Mahler. Schoenberg siente muy particularmente la pérdida de este músico ejemplar, quien no sólo supo ser su consejero y protector, sino también el afectuoso compañero de polémicas que sirvieron de corolario a muchos de sus buceos estéticos. Nuestro músico había recibido su amistad muy profundamente.

En la revista Merker le rinde un postrer homenaje, que completa musicalmente con el último número de las seis piezas op. 19, escrito bajo la angustiosa impresión de la noticia.

CINCO PIEZAS PARA PIANO OP. 23
(Wilhelm Hansen, Copenhagen)

- 1 *Sehr Langsam* (muy lento)
- 2 *Sehr Rasch* (muy rápido)
- 3 *Langsam* (lento)
- 4 *Schwungvoll* (vigoroso)
- 5 *Walzer* (vals).

Tras fatigosos esfuerzos por encontrar el camino o la manera de excluir el redundante mundo sonoro legado por Wagner, Brahms y Mahler entre otros, Arnold Schoenberg —también compositor de absoluta raigambre romántica— percibe un nuevo nivel para dicha expresión. Sin apartarse de la esfera afectiva comienza a organizar el sistema que le permitirá mutar las ampulosas ondulaciones emotivas, esquematisando y abstrayendo el sentimiento común.

Su obra, analizada aún hoy como postura rebelde, no ha tenido otro objetivo más que el de revitalizar toda una tradición musical.

El respeto por Bach y Mozart, de los cuales llevaba arraigado procedimientos indudablemente reconocibles, nos explica el valor que asignaba a los clásicos y la importancia que atribuía en demostrar y proyectar la vigencia de aquellos descubrimientos.

Para Schoenberg ninguno de esos creadores podía ser reemplazado, apuntando todos a una meta semejante, utilizaban medios diferentes extraídos de su propia experiencia.

Por eso las Cinco piezas op. 23 surgen en su producción como el resultado de un proceso largamente elaborado. Su estilo pianístico —a diferencia de las obras anteriores— transforma los conceptos interpretativos que implican para esta renovada organización sonora, exigencias sensitivas derivadas de una metamorfosis humana. Su riqueza tímbrica alcanza por momentos poder orquestal, dentro de requerimientos técnicos naturales al instrumento.

Cada uno de estos números aparece materializado con elementos que dan cohesión a esta nueva estructura: ritmos, rasgos expresivos muy particulares y giros armónico-melódicos, como en el vals, que sin una intención temática dispersan las figuraciones en las diferentes voces.

Schoenberg mismo lo explica en una carta dirigida a Nicolás Slonimsky fechada en Hollywood el 2 de junio de 1937: *El método para componer con doce sonidos ha sufrido diversas etapas preliminares. El primer paso de este proceso fue cumplido alrededor de diciembre de 1914 o al comenzar el año 1915, cuando esboqué una sinfonía, cuya última parte se transformó más tarde en el oratorio "La Escala de Jacob" (obra que no fue terminada).*

El scherzo de esta sinfonía estaba formado por un tema de doce notas y aún me encontraba lejos de la idea de utilizar uno similar, fundamentalmente como criterio unificador para toda la composición. Por lo tanto, me preocupé con firmeza en basar la estructura de mi música "conscientemente" sobre una idea totalizadora, la cual no sólo las reprodujera, sino que también regulase las "armonías" y el acompañamiento. Muchas fueron las tentativas para alcanzar esta realización, pero muy pocas completadas y publicadas. Como ejemplo de tales ensayos puedo citar las Cinco piezas op. 23. Aquí llegué a una técnica que denominé (para mi mismo) "componer con notas", término muy vago pero que me significaba alguna cosa, y precisamente —en contraste con el modo ordinario de usar un tema— lo utilizaba ya a la manera de un "séquito fundamental de doce sonidos". Algunos trozos de la Suite op. 25 compuestos anteriormente (otoño de 1921), habían afirmado quizás con más rigor los términos sintéticos del nascente lenguaje, que en esta obra —concluye Schoenberg— se convierte de improvisado, consciente del verdadero sentido de mi intento: unidad y regularidad, que sin pensarlo me había guiado por este camino.

El vals de esta suite constituye la culminación de estos experimentos donde nuestro músico aplica de manera evidente la serie de doce tonos. Este nuevo

camino capaz de revolucionar la sensibilidad y de fomentar la elaboración de nuevas formas, debía ser, necesariamente discontinuo y temático; eventual justificación para tan increíble y sin precedente salto que la música había dado con la serie.

Indicaciones de Arnold Schoenberg

1. ♯ marcar el acento como para un tiempo fuerte; ∪ indica que no es necesario acentuar como en un tiempo débil.
2. El staccato suave y liviano está marcado por un . ; el staccato duro y apoyado por un ▼ .
El guión — (frecuentemente combinado con el signo del acento ♯ significa: acentuado y sostenido) es utilizado para marcar el portato y tenuto; cuando el signo del staccato está sobrepuesto — significa que la nota que soporta el guión debe estar sostenida y no obstante separada de la nota siguiente por una pequeña pausa.
v indica por lo menos: no débilmente ! ver, con frecuencia: destacado (las anacrusas están más particularmente marcadas).
3. Una pequeña flecha adjunta al signo del arpeggio, sirve para detallar que éste debe ejecutarse de abajo hacia arriba (↑) o de arriba abajo (↓).
4. Las cifras metronómicas no deben tomarse jamás al pie de la letra, simplemente a título de información.
5. Los trinos serán siempre ejecutados sin coda, las apoyaturas como las anacrusas.
6. Las mejores digitaciones son aquellas que permiten la exacta realización del texto. Caso contrario el pedal sordina, prestaría frecuentemente excelentes servicios.

SUITE OP. 25 (Universal Edition, Viena)

- 1 *Präludium.*
- 2 *Gavotte.*
- 3 *Musette.*
- 4 *Intermezzo.*
- 5 *Menuett.*
- 6 *Gigue.*

Arnold Schoenberg en su libro "Estilo e idea" escribe: *El método de composición con doce sonidos surgió de una necesidad.* La Suite op. 25 cristaliza ese requerimiento en el cual el dodecafónismo encontró su total aplicación basado primordialmente en una reorganización armónica y polifónica.

Para mí —dice Schoenberg— la expresión LOGICA, aplicada a los probables elementos dodecafónicos, evoca las siguientes asociaciones: Lógica —forma humana del pensar- mundo humano- música-humana-percepción humana de la ley natural, etc.

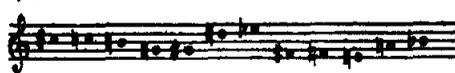
En las obras anteriores elementos como: desarrollos temáticos, reglas correspondientes a la tonalidad y repeticiones de motivos rítmico-melódicos de manera tradicional habían sido reemplazados por estructuras generadas en una sola célula interválica (Tres piezas op. 11) o por una condensación de formas y valores expresivos (6 piezas breves op. 19). Encontramos en las 5 piezas op. 23, características pertenecientes a la etapa denominada "*atonal organizada*" (ejemplos: compases 30-35 de la tercera pieza y una serie original sin transposiciones en el vals); este corto período de transición estableció nuevos principios que desarrollaron el sistema dodecafónico, ordenando las primeras reglas y posibilidades, armónicas, melódicas, estructurales. Por primera vez una serie de doce grados distintos forma el material de la obra completa.

Schoenberg desafía leyes que la música europea había desarrollado durante siglos. Este avance —representado musicalmente por elementos que sobrepasan el *momento* estético-evade toda suerte de mistificación y complejidad, estructurándose desde entonces sobre una línea creativa precisa y breve. Claros ejemplos lo constituyen la Suite op 25 y piezas op 33 a, op. 33 b.

Los principios fundamentales en que se basan las composiciones dodecafónicas son:

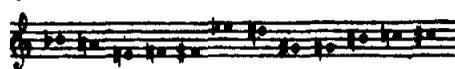
1º Una serie original (O.), en la cual enumeraremos los grados de 1 a 12. Estos doce sonidos, pertenecientes a la gama cromática, guardan una absoluta autonomía, no manteniendo relación tonal (las sucesiones de intervalos son diferentes a las anteriormente aplicadas). El orden de los intervalos en la serie inicial será fijo y constituirá el elemento unificador de motivos, temas y acordes.

Ej. 8



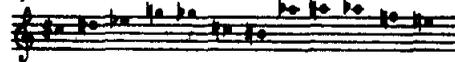
2º Una serie retrógrada (R.) en la que los grados son leídos partiendo del número 12 hacia el primero.

Ej. 9



3º Inversión (I.) se obtiene de la serie original cambiando los intervalos ascendentes en descendentes y viceversa.

Ej. 10



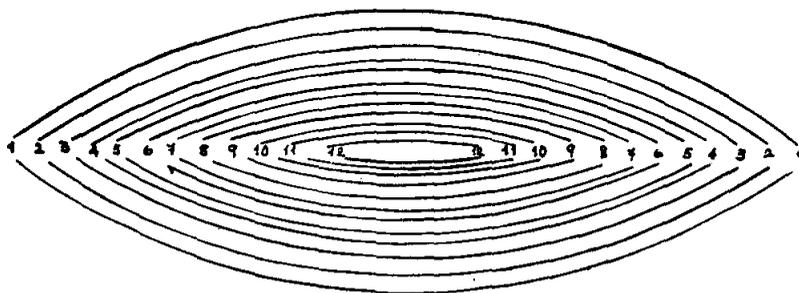
4º Movimiento retrógrado de la inversión (R. I.).

Ej. 11



Cada una de estas cuatro series puede ser transportada a los once grados restantes. Gráficamente se representa de la siguiente manera:

Ejemplo N° 12



Estas series se dividen, a su vez, en simétricas y asimétricas. Los intervalos correspondientes a las primeras guardan entre sí una estricta relación, pudiendo distribuirse así: dos grupos de seis sonidos cada uno; tres grupos de cuatro sonidos, etc. En líneas generales, destacamos que las series simétricas (a) ofrecen más posibilidades como principios constructivos, mientras que las asimétricas (b), con su tendencia de liberación, resultan más aptas para los pasajes expresivos.

El 13

El fragmento 'a' muestra una línea de sol con una serie de notas y un símbolo de inversión (una línea horizontal con flechas opuestas). El fragmento 'b' muestra una línea de sol con una serie de notas numeradas del 1 al 12.

De los doce sonidos de la serie original combinamos los dieciséis acordes siguientes:

6	acordes de	2	grados	cada	uno.
4	"	"	3	"	"
3	"	"	4	"	"
2	"	"	6	"	"
1	acorde de	12	grados.		

Total 16 acordes.

Estos dieciséis acordes tienen la posibilidad de transportarse a los once grados restantes de la escala cromática y cada uno de ellos posee sus propias inversiones.

Schoenberg inaugura con esta obra un período de consolidación y preciosismo en el que despliega juegos polifónicos de acabada perfección. La Suite op. 25 —la más extensa y difícil de sus obras para piano— toma sus

títulos de modelos clásicos: *Lo que hay de viejo en sus formas* —dice Schoenberg— *es simplemente su título; no tengo inconveniente en preservarlo, puesto que los músicos no estamos obligados a forjar vocablos poéticos.*

La Suite op. 25 lleva en su manuscrito las siguientes fechas finales:

Präludium, Traunkirchen, julio de 1921.

Gavotte, sin fecha.

Musette, 18-3-1923.

Intermezzo, 26-2-1923.

Menuet, (copiado 22-3-1923).

Gigue, 8-3-1923¹.

A fines de julio de 1921 Schoenberg trabaja en el preludio de la Suite op. 25. En esta fecha y durante un paseo que realiza en Traunkirchen comenta a su alumno Josef Rufer: *Hoy he descubierto algo que asegurará la primacía de la música alemana en los próximos cien años.*

PIEZA PARA PIANO OP. 33a (Universal Edition, Viena)

La Pieza para piano op. 33a, cuyos primeros esbozos están fechados el 25 de diciembre de 1928, parece señalar la iniciación del llamado *periodo creativo americano*. Concebida en los términos más estrictos de la sintaxis dodecafónica, muestra su desemejanza con la Pieza op. 33b por una extraordinaria libertad conceptual.

Siguiendo el esquema de un tiempo de Sonata, Schoenberg expone el discurso musical sobre un desarrollo temático —contrario a los principios de la construcción dodecafónica—, el cual surge precipitadamente generado por la armonía:

Compases	1 y 2	Introducción.
"	3 - 7	Primer tema.
"	8 - 13	Transición que comprende una repetición aumentada de la introducción.
"	14 - 25	Segundo tema.
"	25 - 27	Frase concluyente.
"	32 - 40	Repetición y coda.

Esta obra se desarrolla en base a una división ternaria de la serie, en grupos de cuatro notas:



¹Una copia del manuscrito de la Suite op. 25 se encuentra en la Oesterreichische Nationalbibliothek (Viena); en ella se observan las siguientes notas del autor: *¿dónde están mis observaciones?*, luego el sello con la dirección *Mödling bei Wien Bernhardgasse 6*. Más

abajo *tener presente escrupulosamente*, y en la página dos: *yo le ruego con urgencia me comuniqué quién se ha tomado el atrevimiento de realizar cambios en mi manuscrito, que evidentemente están contra mis intenciones.*

En el compás siguiente hallamos la inversión de un movimiento retrógrado transportado a una cuarta justa:

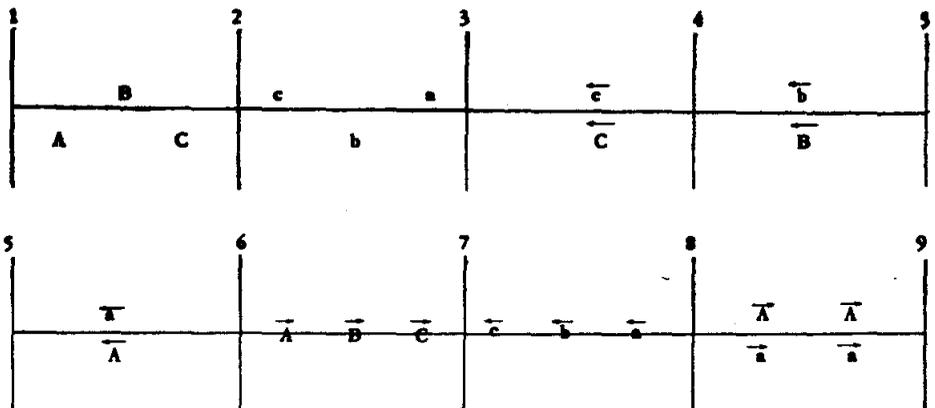


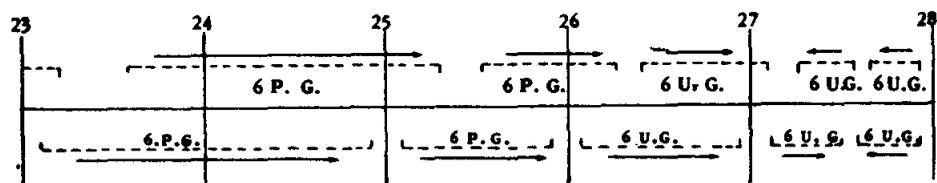
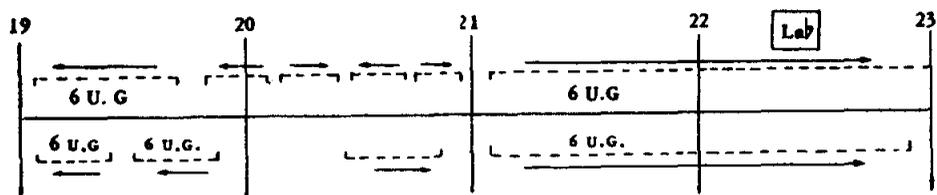
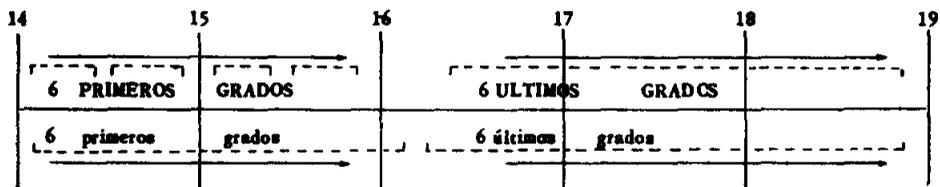
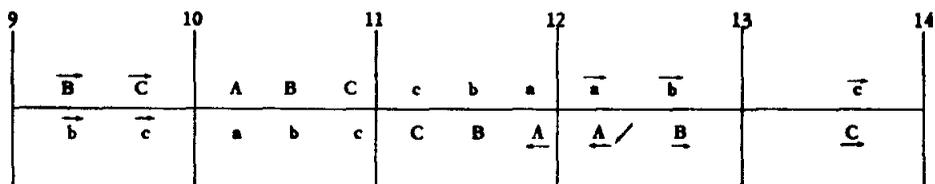
La repetición aparece en esta pieza como elemento constructivo, dictado por un impulso rítmico o melódico, distinguiéndose en la presentación del segundo tema. El concepto sonido-eje, como lo define Juan Carlos Paz, *tiene su germen en lo establecido en los comienzos de la técnica dodecafónica, de que un grado puede volver sobre sus pasos, retrocediendo al grado que haya precedido, antes de continuar la trayectoria impuesta por la marcha de la serie (ver compás 20). En esos casos el sonido gira sobre sí mismo, adquiriendo la señalada característica de eje o pivote y dando un carácter circular a la serie.*

En las páginas siguientes detallamos un esquema de la Pieza op. 33a. La serie está dividida en tres secciones: A-B-C (ejemplo 1) y c-b-a (ejemplo 2). La dirección de las flechas indica el orden de la serie (horizontal), cuando faltan significa que la misma está en forma acórdica (vertical). Los becuadros con alteraciones corresponden a la repetición de un grado, a la omisión del mismo, o bien a un error indicado por el propio autor.

- A (si \flat , do \flat , fa \flat , si \flat).
- B (la \flat , do \sharp , re \sharp , fa \sharp).
- C (la \flat , re \flat , mi \flat , sol \flat).
- c (fa \sharp , la \flat , si \flat , fa \flat).
- b (sol \flat , si \flat , do \flat , mi \flat).
- a (re \sharp , sol \sharp , do \sharp , re \flat).

ESQUEMA DE LA PIEZA Op. 33a.





En el desarrollo comprendido entre los compases 28-31 encontramos la serie original transportada a una segunda mayor y a una cuarta aumentada, la cual está dividida en dos grupos de seis sonidos y tres grupos de cuatro sonidos.

- Ejemplo N^o (O) 2^a Mayor.
- (R. I.) 2^a Mayor.
- (O) 4^a Aumentada.
- (R. I.) 4^a Aumentada.

28 → 29 30 31 32

6G. 6G₄
A''(4)B''(2) A' B' C' a'' b'' c'' c''' a'' b'' c'' C'' B''

6G. 6G.
B''(2)C''(4) b''(2)C''(4) b' c' A' B'' C'' A'' B'' C'' c'' b''

32 33 34 35 36

A'' A B C c b a a a a a 6 U. G. 6 U. G. Si b

36 37 38 39 40

6 P. G. 6 P. G. A B C c b a a b a C B A A B C a b c

Transposiciones de las secciones A, B, C y c, b, a que se encuentran aplicadas libremente en los compases 27-31.

Ej. 16

a b c d

PIEZA PARA PIANO OP. 33B

(New Music Society of California)

La Pieza op. 33b —último trabajo que Schoenberg compuso para piano— presenta la serie y su combinación retrógrada, dividida en dos grupos de seis sonidos cada una, que sirve como base al desarrollo de la obra. La primera de estas secciones contiene los mismos grados que la segunda mitad de la inversión (en diferente orden) :

NOTA: Las indicaciones que figuran en recuadro son errores.



Se distingue en estas páginas una escritura concisa y lineal, resultado en Schoenberg de su conocimiento polifónico aplicado a la técnica serial.

El carácter *cantabile* de este trozo exhibe en primer plano un material melódico preponderante que fluctúa musicalmente en estado de profunda meditación.

El pensamiento polifónico, esencialmente arraigado en el estilo pianístico de Schoenberg, se ramifica en una intermitente sucesión de ideas que se repiten ocasionalmente. Esto lo observamos en la pieza op. 33b, donde un continuo renovamiento de figuraciones rítmicas y melódicas vuelven a presentarse (los mismos grados) con aumento o disminución de valores.

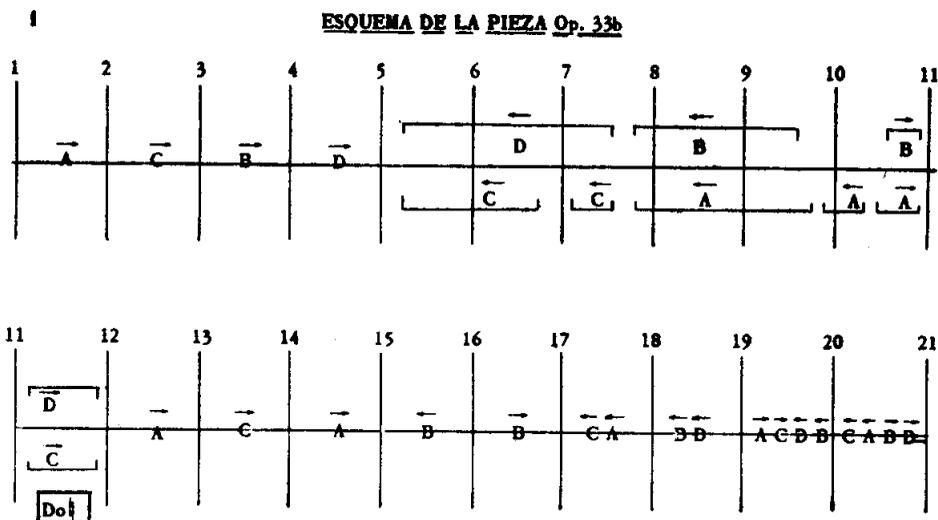
La no repetición exacta de una línea melódica o un motivo rítmico posee la misma trascendencia que guardan —autónomamente— los grados de la serie dodecafónica, ya que estas reiteraciones de ritmos y melodías nos acercarían nuevamente a leyes tonales.

Ver pentagrama superior compases 1-4.

Ver pentagrama inferior compases 1-4.

En el pentagrama superior del compás 61 (la-sol# -do-re) cuatro semicorcheas y una negra. Los mismos grados están en valores de cuatro corcheas y una negra en los compases 62-43. En figuraciones de balncas en los compases 64-68.

Procedimiento similar se encuentra en la voz inferior del mismo pentagrama.



21 22 23 24 25 26

26 27 28 29 30 31

31 32 33 34 35 36 37

37 38 39 40 41 42 43

43 44 45 46 47 48 49

49 50 51 52 53 54 55

55 56 57 58 59 60 61

61 62 63 64 65 66 67 68

Solo Piano

Terminada en Barcelona, lleva en el manuscrito como fecha final, octubre 10 de 1931.

CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA OP. 42

(Edición G. Schirmer, Inc., N. Y.)

El Concierto para piano pertenece al último período de Schoenberg. Se percibe en él un alejamiento de métodos estrictamente seriales como los elaborados durante su radicación en los Estados Unidos.

Dentro de una escritura dodecafónica encontramos una atmósfera levemente tonal y el frecuente tratamiento de la octava¹, no sólo en la parte del piano y la orquesta separadamente, sino también de manera simultánea.

La obra consta de cuatro movimientos: dos lentos y dos rápidos intercalados. Los recursos técnicos del instrumento se hallan aquí hábilmente canalizados, evitando toda manifestación virtuosa. Piano y orquesta, en un constante intercambio de ideas, se integran a un material sinfónico de elevado contenido emocional.

En una carta dirigida al pianista Oscar Levant —para quien fuera escrito originariamente el concierto— Schoenberg le comunica su intención de encontrar algunas palabras que sirvieran de subtítulos a los cuatro movimientos. Estas notas detalladas en un cuaderno de apuntes dicen:

- 1º *La vida era demasiado fácil* (andante).
- 2º *Sorpresivamente se desencadenó el odio* (molto allegro).
- 3º *Una grave situación se creó* (adagio).
- 4º *Pero la vida continúa* (jocoso).

Levant se desentendió de estrenarlo y la obra fue presentada en la B. B. C. de New York, por Leopoldo Stokovsky y Eduard Steuermann (discípulo de Schoenberg y reductor de la partitura de orquesta para un segundo piano) en la parte solista, el 6 de febrero de 1944.

¹Schoenberg explicó posteriormente la de intensidad expresiva. aplicación de las octavas como un refuerzo

El Concierto, dedicado a Henry Clay Shriver, tiene en el manuscrito original las siguientes fechas:

Página 1, Julio 5, 1942, comienzo los primeros esbozos. Julio 10-1942.

Página 40, después de una interrupción de seis semanas. Diciembre 26-1942.

Página 46, terminada en diciembre 29-1942.

Partitura terminada el 30 de diciembre de 1942.

1.er Tiempo Andante: la serie que inicia el Concierto es la siguiente:



El piano narra líricamente —mediante el empleo de la gama de doce sonidos— su introducción, expuesta en forma de lied:

A, compases 1-16.

B, sección central (contrastante), compases 17-28.

A, compases 28-40.

Notemos que ya en la presentación el autor se aparta del complejo dodecafónico, repitiendo algunas notas, antes que las doce restantes hayan sido escuchadas.



Durante el primer tiempo, la inversión y el movimiento retrógrado de la serie estarán aplicados a los once grados restantes, tanto en su posición inicial como en las transposiciones, de tal manera en el compás 13, tenemos la inversión de la serie original, transportada a una 4ª justa ascendente:



En el compás 45 —pentagrama inferior— inversión de la primera serie.

En el compás siguiente —pentagrama superior— la transposición de una 5ª ascendente de la serie original:



Compases 59-60-61: la inversión de la serie inicial transportada a una 3ª ascendente (cuatro grupos de tres grados cada uno).

Ej. 22



Compases 65-68: serie inicial transportada a una 2ª mayor ascendente en orden retrógrado (dividida en dos grupos de seis grados cada uno).

Ej. 23



Compás 70: (mi_b), pentagrama inferior falta (.) .

Compás 74: antes de la pausa de corchea falta  en ambos pentagramas.

Compases 86-102: la serie inicial transportada a una 6ª ascendente es distribuido en dos grupos de seis sonidos o bien en cuatro de tres, intercalándose también en movimiento retrógrado.

Ej. 24



Compases 126-127: pentagrama superior, serie inicial transportada a una 3ª mayor ascendente (a); pentagrama inferior, inversión de la serie inicial transportada a una 6ª mayor ascendente (b).

Compases 126-131: se trasladan las posiciones de las series (pentagrama inferior a superior y viceversa).

Ej. 25



c., compás 123 es Re en lugar de Fa



2º *Tiempo Molto Allegro*: a diferencia del carácter expresivo del movimiento precedente, éste es de una gran flexibilidad rítmica apoyada en continuos cambios de tiempo ($2/2 - 3/2 - 3/4 - 6/4$).

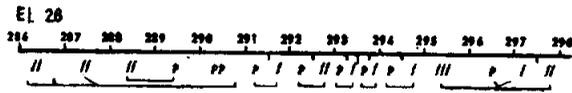
Sucesiones de arpeggios y acordes basados en el intervalo de 4ª crean planos sonoros de gran ampulosidad, fundamentados por una interválica similar dada juntamente con la orquesta.

Compás 250: pentagrama superior falta clave de sol.

Destacamos en este movimiento el eficaz empleo de armónicos (comp. 245).

3er. *Tiempo Adagio*:

Comienza la orquesta con un expresivo pasaje que conduce al trozo más descollante elaborado por el instrumento solista (compases 286-297). Esta sección, llamada erróneamente cadenza, se presenta estrictamente controlada, exhibiendo un equilibrio dinámico-rítmico.



Compás 294: en lugar de sol mi.

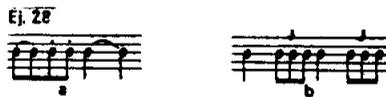


Compás 319: la orquesta repite el tema escuchado anteriormente por el piano (compás 286), al que se agregan dos compases; más adelante, un breve acompañamiento del instrumento —estáticos acordes— llevan a la casi inaudible cadenza que cierra este movimiento.

4er. Tiempo Giosoco (*moderato*):

Este último tiempo, formado por una sucesión de temas que sugieren diferentes planos sensitivos, expone claramente sus ideas musicales, caracterizadas por una ininterrumpida variante del tempo (33 cambios).

Las figuraciones con que inicia el piano el giosoco difieren de las que realiza la orquesta a partir del compás 349, intercalándose de manera simultánea en el compás 371.



Hacia el final, el movimiento aumenta en intensidades hasta llegar a un pasaje (*stretta*) de ejecución nerviosa y difícil. Estas últimas páginas se ven realzadas por una combinación de acentuaciones opuestas que convierten su concreción en verdadera acrobacia instrumental, descontando lo que esto comprende dentro de la técnica schoenbergiana.



La producción pianística de Arnold Schoenberg constituye el pilar-base de la literatura instrumental contemporánea. Su proyección alcanza aun hoy, a trabajos que podrían calificarse de "claves", para el actual desenvolvimiento del arte musical.

No sólo ejerció vital preponderancia en autores cuyos nombres han traspasado ya la línea de la consagración, tales como: Alban Berg, Anton von Webern, Olivier Messiaen, Juan Carlos Paz, y Luigi Dallapiccola, entre otros, sino también a figuras de casi reciente promoción, representantes de nuestro "momento", como: Pierre Boulez, Hans Werner Henze, Luis de Pablo, Karlheinz Stockhausen y Michael Klebe, etc.

El conjunto de las obras de Arnold Schoenberg nos introduce en un nuevo estilo de interpretación que alcanzará —por ejemplo— en las sonatas para piano de Pierre Boulez, un punto significativo de nuestro desarrollo, en relación con los procesos instrumentales.

Técnicamente: el aporte minucioso de una dinámica —anunciada por Debussy—, el empleo constante de un variado número de acentos (alguno de ellos no utilizado anteriormente), y un material temático-rítmico inédito, le confiere al instrumento, una fisonomía y un lenguaje renovados.

Por su complejidad, la obra para piano de Arnold Schoenberg no ha alcanzado —como el autor de *Péleas*— la aproximación y el interés de intérpretes y auditores. Sin embargo merece destacarse —en tal sentido— la meritoria labor de difusión realizada por el pianista alemán Eduard Steuermann (recientemente fallecido en los Estados Unidos) y por los jóvenes, pero ya consagrados artistas: el pianista americano Paul Jacobs, intérprete predilecto del *Domaine Musical* parisiense, y el argentino Jorge Zulueta, ganador del Primer Premio, en el Concurso Internacional "Kranichsteiner" de la ciudad de Darmstadt (Alemania) por su interpretación de la obra completa para piano de Arnold Schoenberg.

Buenos Aires, mayo de 1965.

NOTA: Todas las partituras que figuran en este artículo nos fueron proporcionadas por el autor (N. de la R.).