

LA DODECAFONIA VISTA POR THOMAS MANN

(En "Doktor Faustus" —la trágica novela que cuenta la significativa vida de un ficticio compositor alemán contemporáneo llamado Adrián Leverkühn— Thomas Mann, con su profundidad y grandeza de siempre, hace una aguda exposición de la dodecafonía y sus problemas. Es un diálogo entre Leverkühn y Serenus Zeitblom, quien narra la escena. Lo reproducimos aquí fragmentariamente para aquellos que se interesan en tan apasionante tema. Habla Leverkühn):

—...Necesitamos un sistematizador, un maestro de la objetividad y de la organización, lo bastante genial para combinar el renacentismo, y aún el arcaísmo, con la revolución. Debiéramos... expresar algo temporalmente necesario, algo susceptible de actuar como remedio en una época de convenciones destruidas, de lazos objetivos disueltos, cuando impera, para decirlo de una vez, una libertad que empieza a ser ruinoso para el talento y acusar signos de esterilidad.

—...En arte, lo subjetivo y lo objetivo se entrelazan hasta el punto de no ser posible distinguir uno de otro. Lo subjetivo surge de lo objetivo, adquiere su carácter y viceversa. Lo subjetivo se formaliza en objetividad y vuelve a adquirir espontaneidad, "dinamismo", como decimos, por obra del genio. Las convenciones musicales hoy destruidas no fueron siempre tan objetivas como se pretende, no fueron únicamente impuestas desde fuera. Eran cristalizaciones de experiencias vitales y, como tales, llenaban una misión de vital importancia: la misión de organizar. La organización lo es todo. Sin ella no hay nada, y arte menos que nada. Vino un momento en que el subjetivismo estético hizo suya esta misión y acometió la tarea de organizar la obra de arte por sí mismo, en libertad... Brahms... He aquí un ejemplo, Brahms, de cómo la subjetividad puede transformarse en objetividad. Su música se desprende de todos los aditamentos, fórmulas y residuos convencionales y crea de nuevo, a cada momento, si así puede decirse, la uni-

dad de la obra, libremente. Pero con ello la libertad se convierte en principio regulador general que elimina de la música todo elemento casual y consigue obtener la máxima variedad con materiales de idéntica naturaleza. Donde ya no hay nada que no sea temático, nada que no sea derivación de un elemento constante, apenas si puede hablarse de composición libre...

—Pero tampoco de rigidez según el concepto antiguo.

—Antiguo o moderno el concepto, voy a decirte lo que entiendo por composición rígida. Quiero significar con esta expresión la integración completa de todas las dimensiones musicales, la mutua indiferencia entre unas y otras gracias a una perfecta organización.

—No comprendo del todo.

—La música es un matorral. Sus diversos elementos, melodía, armonía, contrapunto, forma e instrumentación se han desarrollado históricamente sin plan y con entera independencia unos de otros. Siempre, cuando uno de estos elementos ha progresado históricamente y alcanzado un más alto nivel, quedaron retrasados los otros y, en el conjunto de la obra, su retraso era como una befa del elemento que había progresado. Así, por ejemplo, el contrapunto no es en la música romántica otra cosa que un añadido a la composición homofónica. Cuando no es una combinación superficial de temas concebidos homofónicamente, es el mero revestimiento ornamental del coral armónico con voces ficticias. Pero el verdadero contrapunto exige la simultaneidad de voces independientes. Un contrapunto melódico-armónico como el de las últimas fases del romanticismo no es verdadero contrapunto... Quiero decir que cuanto más se desarrollan ciertos elementos, hasta el punto de llegar algunos a confundirse con otros, como ocurre en los románticos, con la sonoridad instrumental y la armonía, más atractiva e imperiosa resulta la idea de la organización racional de la materia musical en su conjunto, una organización completa que acabe con los desequilibrios anacrónicos y evite que un elemento se convierta en mera función de otro, como, por ejemplo, en la época romántica la melodía pasó a ser función de la armonía. Lo que importa es el desarrollo simultáneo de todas las dimensiones; ponerlas de relieve separadamente unas de otras en forma que puedan converger. Lo que se

persigue es la unidad total de las dimensiones musicales. Y en último término la supresión del conflicto entre el estilo fugado polifónico y la esencia homofónica de la sonata.

—¿Crees tú que existe el modo de lograrlo?

—¿Sabes tú —preguntó él a su vez— cuándo me he acercado más a la composición rígida?

— Una vez, en cierta melodía del ciclo Brentano, la que lleva por título "Niña querida". Todo se deriva aquí de una forma fundamental, de una serie de intervalos muy variables, de los cinco tonos si-mi-la-mi-si bemol. Horizontal y vertical son así determinadas y dominadas, en tanto ello es posible tratándose de un motivo de tan reducido número de notas. Es como una palabra, una palabra-clave, cuyos signos se encuentran por doquier en la canción y aspiran a determinarla por completo. Es, sin embargo, una palabra excesivamente breve y de escaso movimiento en sí misma. El espacio sonoro que ofrece es demasiado angosto. Partiendo de aquí sería preciso ir más lejos y, con los doce peldaños del alfabeto templado semi-tonal, construir palabras de más volumen, palabras de doce letras, combinaciones e interrelaciones de los doce semitonos que sirvieran de pauta para la obra, fuera ésta del género que fuese. Cada nota de la composición, melódica y armónica, debiera justificarse por su relación estricta con esta pauta fundamental. Ninguna debiera repetirse sin que hubiesen aparecido antes todas las demás. Ninguna debiera aparecer si no es para llenar en el conjunto estructural una función motivada. Las notas libres cesarían de existir y a esto daría yo el nombre de composición rígida.

—Es una idea impresionante y que justifica el nombre de organización racional. Una extraordinaria unidad, la exactitud y la fatalidad de un sistema astronómico podrían conseguirse por este procedimiento. Pero me parece a mí que estas sucesiones de intervalos, por grande que fuera su variedad rítmica, acabarían por provocar inevitablemente la atrofia y el estancamiento de la música.

—Probablemente. La cosa no es, por otra parte, tan fácil. Debieran incorporarse al sistema todas las técnicas de la variación incluso las desdeñadas por artificiosas, es decir, valerse del medio empleado para establecer el dominio de la modulación sobre la sonata. Me pregunto

por qué durante tanto tiempo practiqué con Kretzchmar los ejercicios de contrapunto y me dediqué a borronear papel con fugas invertidas, si no me diera ahora cuenta de que todo aquello puede ser aprovechado para introducir significativas modificaciones en la palabra de doce notas. Además de ser utilizada como serie fundamental, puede aprovecharse también substituyendo cada uno de sus intervalos por el mismo en dirección contraria. Es posible, además, empezar la figura con la última nota y cerrarla con la primera. Se dan así, cuatro módulos que pueden ser, a su vez, traspuestos a cada uno de los doce distintos puntos de partida de la escala cromática, en forma que la serie fundamental ofrece, para ser utilizadas en la composición, 48 formas distintas. Si esto no te basta, propongo la formación de derivaciones de la serie fundamental, a partir de notas simétricamente elegidas. Cada una de estas derivaciones formará una nueva serie independiente, pero conectada con la fundamental. Y a fin de que resulten más tupidas las relaciones tonales propongo la subdivisión de las series en otras series parciales emparentadas unas con otras. Como punto de partida de una composición pueden asimismo utilizarse dos o más series, según el modo de la doble y triple fuga. Lo que importa es que cada nota, sin excepción, tenga un valor de posición en la serie o en una de sus derivaciones. Esto permitiría obtener lo que yo llamo indiferencia de la melodía y de la armonía.

—Un cuadrado mágico —dije yo—. ¿Pero tienes esperanza de que todo esto sea oído?

—¿Oír? ¿Recuerdas tú cierta conferencia a la que asistimos juntos y de la que resultaba que en música no era necesario oírlo todo?

Si por "oír" se entiende la exacta aprehensión de todos y de cada uno de los medios empleados para crear un orden estricto y elevado, un orden cósmico y sideral, entonces no, esto no será oído. Pero el orden mismo sí que podrá oírse y su percepción procuraría una satisfacción estética por entero insospechada.

—Tu descripción del proceso creador —dije yo— equivale a una especie de composición anterior a la composición. Los materiales deben estar dispuestos, su preparación y organización terminadas antes de empezar el trabajo propiamente dicho, aun cuando es difícil poner

en claro cuál de los dos trabajos es el propiamente dicho. Porque esta preparación del material reside en la variación y la fertilidad de la variación, y la que pudiéramos llamar composición propiamente dicha se encuentra reincorporada en el material junto con la libertad del compositor. Al poner éste manos a la obra no sería ya libre.

—Obligado por la coacción de un orden que él mismo creara. Por consiguiente, libre.

—Concedo que la dialéctica de la libertad es inescrutable. Pero apenas sí libre como armonizador. La formación de los acordes quedaría abandonada al azar, a la ciega fatalidad.

—Mejor decir, a la constelación. La dignidad polifónica de cada una de las notas formativas del acorde quedaría asegurada por la constelación. Los resultados históricos, la emancipación de la disonancia al rechazar ésta su resolución normal, el valor absoluto de la disonancia, tal como aparece en no pocos pasajes de las últimas composiciones de Wagner, justificarían todo acorde legítimamente nacido del sistema.

—¿Y cuando de la constelación resultara la trivialidad, la consonancia, lo manido, los tritonos y los acordes de séptima disminuída?

—Esto no sería otra cosa que una renovación de lo usado, a través de la constelación.

—Tu utopía contiene un elemento restaurador, a lo que veo. Es radical en extremo, pero a la vez revisa la sentencia condenatoria que pesaba sobre la consonancia. Lo mismo puede decirse del retorno a las antiguas formas de la variación.

—Las manifestaciones interesantes de la vida tienen siempre una doble cara, vuelta hacia el pasado y hacia el futuro. Son a la vez regresivas y progresivas. Reflejan la anbigüedad misma de la existencia.

—¿No es esto una generalización?

—¿De qué?

—De la experiencia nacional que nos es propia.

—Nada de indiscreciones y nada de complacencia para consigo mismo. Lo que quiero decir es que tus objeciones (si en efecto son objeciones) nada valdrían contra la realización de ese antiquísimo anhelo que consiste en poner orden en el mundo de los sonidos y encajar dentro de la humana razón la esencia mágica de la música.

—Quieres halagar mi honor de humanista y así me hablas de la humana razón. Pero, por otra parte, te haré observar que empleas la palabra constelación a cada paso. Palabra vecina de la astrología. El racionalismo a que tú aludes tiene mucho de superstición, de creencia en lo demoníaco, lo inaccesible y lo vago; juegos de azar, interpretación de signos y del lenguaje de los naipes. Tu sistema se propone, al contrario de lo que dices, encajar la razón humana en la magia.

—Razón y magia —dijo— se encuentran y se unifican en lo que se llama sabiduría, iniciación, fe en las estrellas, en los números...