

Sigue muy cerca la elaboración de un motivo anacrúsico y una serie en segundas con semicorcheas. Y después, una segunda idea que se roza por unos momentos y queda olvidada después de ocho compases:

En la parte conclusiva aparece de nuevo, cierto que sólo alusivamente, la conducción apretada de la idea de la stretta, esta vez a la distancia de un compás completo:

Tampoco ahora se encuentra la tónica hacia la que se navega, el acorde cadencial de cuarta y sexta se extravía tras la menor y el final queda suspendido con una caída de tercera presentada al unísono. Así parece dar comienzo, con las mismas notas, una fuga cuyo tema creemos conocer, aunque nunca lo hayamos escuchado completo:

Las cuatro entradas de la exposición, según la sucesión $t \rightarrow Rt, Rt \rightarrow s, s \rightarrow t, t \rightarrow Rt$, que se abre en lo tonal de manera inusualmente amplia (cada entrada del tema modula a la siguiente estación), presentan, con todo, las únicas formulaciones completas del tema. La siguiente entrada se desvía ya después de cuatro compases y todas las demás permanecen fieles al tema durante sólo dos, máximo tres compases, por lo que no son tema, sino motivo parcial, tal como lo emplea la fuga en los episodios. Continúa el tratamiento libre (no sujeto a las reglas de la fuga), pero denso, del motivo del Allegro precedente y se recoge también la segunda idea de éste.

Se hace clara la estrecha relación entre los movimientos de la sonata, su interdependencia y, sobre todo, esto otro: sería erróneo interpretar la parte a una voz del compás 123 como «inicio de una fuga»; no hay fuga que valga —y menos aún principio alguno! En las vías de especulación, que ya habían sido introducidas motivicamente, se encuentra por una vez, y durante un breve lapso de tiempo, una idea formulada íntegramente, pero la pieza retrocede con rapidez hacia la franqueza de los pensamientos en plena evolución. Lo que llamamos normalmente exposiciones no es aquí punto de partida, sino estación intermedia de un *discurso intelectual abierto y en continua evolución*.

Ejercicio. Quien quiera llevar a cabo sus propios estudios sobre la forma polifónica abierta de Beethoven, que estudie el primer movimiento de la Sonata para violonchelo en Re mayor, op. 102, núm. 2.

He aquí unas preguntas que hay que tomar en consideración: 1.^a ¿Es el tema de la fuga el comienzo? 2.^a La exposición se halla ya en el estadio de excitación de un estrecho. ¿Cómo se provoca esta impresión y qué es lo que resulta de ello para el movimiento en su conjunto? 3.^a Desde mi punto de vista hay varias posibles contestaciones a la pregunta «¿dónde acaba el tema?». 4.^a ¿Son al menos las cuatro entradas de la exposición fieles al tema? 5.^a En el discurso posterior, ¿dónde aparece el tema completo y dónde sólo fragmentario? 6.^a ¿Qué supone esto para la disposición formal del movimiento? 7.^a ¿Se utiliza también el tema en inversión? 8.^a ¿Qué motivos parciales aparecen en el curso del trabajo motivico extremadamente denso del movimiento, en parte también en inversión y en parte modificados métricamente? 9.^a ¿Hay compases que estén libres de referencias motivicas al material expuesto?

9. SCHUMANN-BRAHMS-WAGNER: «VOZ INTERIOR» (1830-1880)

¿FUGA ROMÁNTICA?

En sus fugas tardías, Beethoven se había alejado tanto de la fuga tipo Bach que todo lo que pudiera haber compuesto un romántico como continuación de la línea beethoveniana difícilmente se hubiera entendido como tratamiento de la herencia de Bach. Allí donde todavía se intenta ese tratamiento en la obra de los románticos, se dan efectivamente fugas que se acercan de nuevo a Bach. Hay, por ejemplo, cuatro fugas para piano, op. 72, de Schumann, compuestas en 1845, que apenas suenan a Schumann, pero sí claramente a Bach; podría decirse, incluso, que son más bachianas que el propio Bach. El compositor, preocupado por la «composición estricta», no se permite cosas que se dan en Bach, por ejemplo en la segunda parte de *El clave bien temperado* o en algunas grandes fugas para órgano (homofonización ocasional de la composición, introducción de nuevas ideas). El gesto de Bach apenas hubiese registrado cambios entre la composición de una fuga y la escritura de una pieza breve tan de músico callejero y, al mismo tiempo, tan sorprendentemente organizada en todo su curso como el primer movimiento del *Segundo Concierto de Brandemburgo*; en Schumann, por el contrario, si hubiésemos podido reconocer si en ese preciso momento se hallaba ideando las *Kinderszenen* [Escenas de niños] o «trabajando» en su primera fuga del op. 72, justo en el compás 51, es decir, en el estrecho del tema con su aumentación. Los campos estilísticos están demasiado alejados el uno del otro, y si no se piensa en un «ejercicio de estilo», como aquí, sino en la utilización en la composición de una técnica polifónica tradicional, lo único que queda es un corto fugado que se disuelve tras pocas entradas, colocadas sobre cualquier grado: así sucede en la sección Mephisto («Allegro vivace, ironico!») de la *Sinfonía Fausto* de Liszt (p. 192 de la partitura de Eulenburg), allí donde «der Geist stets verneint» [el espíritu siempre niega], burlándose, riéndose irónicamente del tema de Fausto (compases 3-5 de la sección Fausto); cosa que también mueve los pensamientos de Margarita (p. 135 de la partitura de la sección Gretchen). Hay entradas sobre *Re, Re, La, Fa* y de nuevo *Re*, con disolución, a continuación, del tema y de la polifonía del fugato. Los grotescos acentos a contratiempo refuerzan la impresión de que

se está lejos de Bach; menos mal que se mantiene ese cierto comportamiento intelectual que, pese a todo, parece cuadrar a un Me-phisto. En la danza redonda de las brujas de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz (Ronde du Sabbat, partitura de Eulenburg, p. 190), el fugato tiene, comparativamente, un aspecto un tanto extraño. Ejecútese completa la metódica composición contrapuntística de este pasaje: se hace difícil sacudirse la impresión de que es un grupo de señoras brujas muy cultas, doctoradas *cum laude*, el que se está divirtiendo aquí...

ENMASCARAMIENTO DEL CURSO DE LAS VOCES

En los *Lieder* con piano de Schumann ocurren cosas muy curiosas que no son explicables con la técnica compositiva tradicional y que presentan infracciones imperdonables de las reglas de la composición. Pero en lo no permitido se halla el germen de una práctica compositiva asentada metódicamente mucho más tarde. Vamos a ver las voces del canto y del piano de cuatro pasajes de *Dichterliebe* [Amor de poeta] y de la entrada del cantante de otra canción de Heine. En los ejemplos 1.º, 2.º, 3.º y 5.º los desajustes en el curso de la línea melódica se limitan a un «demasiado pronto» o «demasiado tarde» de la voz del piano. Pero ¿no estaremos haciendo una formulación algo atolondrada? ¿Quién podría decir el rango que corresponde al «canto» de la voz superior del piano en los *Lieder* con piano de ese pianista-compositor que es Schumann? Hagámoslo mejor, sin valoraciones, de un *unísono impreciso*, de una técnica a la que se concederá gran importancia en la música de los años setenta. Como es lógico, en los momentos de esos desajustes se producen disonancias que, no obstante, uno no percibe como tales. El oyente escucha la misma línea melódica, un estéreo a dos bandas, por decirlo de algún modo. Cierta efecto de pedal encubre su estructura rítmica, la hace ambigua. No obstante, en el 4.º ejemplo el desajuste no se limita al demasiado pronto o demasiado tarde. La línea aparece en la voz del canto como una sucesión de terceras, mientras que en el piano lo hace como melodía en escala. Sólo la simultaneidad y la equivalencia de los dos diseños crean en el oído del oyente, que integra ambos, lo que ha concebido el compositor.

Núm. 1

Núm. 10

Núm. 6

Inmediatamente después del fragmento de la canción *Muttertraum* [Sueño de madre] que damos a continuación, el texto de Andersen dice «es schweift in de Zukunft ihr Hoffungsraum» [Su sueño de esperanza vuela hacia el futuro]. Aquí, el canto y el bajo del piano no se ponen de acuerdo sobre la fijación de los momentos de progresión armónica. *Encubrimiento soñador de las acciones armónicas*:

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are in German. The first system shows the vocal line with the lyrics "Sie küßt ihn und herzt ihn, sie hält sich kaum. Ver-". The second system shows the vocal line with the lyrics "ges - sen der ir - di - schen Schmer - zen,". The piano accompaniment consists of chords and moving lines in the right and left hands.

Similar a los enmascaramientos de la canción con piano es también la posibilidad de *diversas interpretaciones lineales* de los siguientes pasajes del *Allegro para piano*, op. 8, de Schumann. Si alguien pretendiese entender esa neblinosa ocultación como ingrediente no capital de la esencia de la composición, que toque por una vez estos compases de manera «inequívoca», es decir, en octavas y con el ritmo de la voz inferior de la mano derecha: ini queda nada del extraordinario aliciente del fragmento ni tampoco es esto ya un pasaje «de Schumann»! Obsérvese, además, la notación a dos voces de la mano izquierda. Dado que resulta obligada la pedalización por medios compases, el discurso de las voces no puede, en modo alguno, ser presentado con precisión. Por consiguiente, ¿qué significado tiene aquí lo de «voz»? ¿No estaremos pensando en Schumann, inadecuadamente, según categorías pretéritas del desarrollo musical?

The image shows a musical score for a piano and vocal piece. The piano part is in the upper staff, and the vocal part is in the lower staff. The piano part has dynamic markings like 'pp' and 'p'. The vocal part has lyrics in German. The score is divided into two systems, each starting with a measure number '8'. The piano part features complex rhythmic patterns and arpeggiated figures. The vocal part has a melodic line with some grace notes.

ESTRUCTURA INSTRUMENTAL SIN «CONDUCCIÓN DE LAS VOCES»

Homofónico y *polifónico* han sido hasta el momento una alternativa que podía incluir todo. *Acordes o voces*. No es que la música hubiese estado constituida, hasta ahora, única y exclusivamente por sucesiones de acordes o por la reunión de diversas voces; también era posible definir bastante bien, enumerando sus elementos homofónicos y polifónicos, formaciones de un ámbito intermedio. Pero si piano y orquesta pasan a ocupar una posición central y desplazan a otras formaciones como coro y cuarteto de cuerda, a partir de ellos se forma una *nueva técnica compositiva* que quizá sería más fácilmente reconocible si nuestra notación musical no se hubiese ideado y desarrollado como escritura para voces. De modo que Schumann y Brahms aún escriben voces allí donde hace ya bastante que piensan algo distinto. (Puede que los compositores ni siquiera pensasen de manera diferente, pero su música está concebida de otra forma.) Las notas del piano, que se tocan unas tras otras, están suspendidas de una barra, con lo que la escritura musical piensa aún en un cantante que conduce su voz cantada de nota en nota.

Observemos, sin embargo, las estructuras compositivas de Schumann y Brahms, en las que el cantante se vería desconcertado, sin saber qué sucesiones de notas tendría que hacer resaltar. En el segundo «Intermezzo» del op. 4 de Schumann, Presto a capriccio, se da este pasaje:

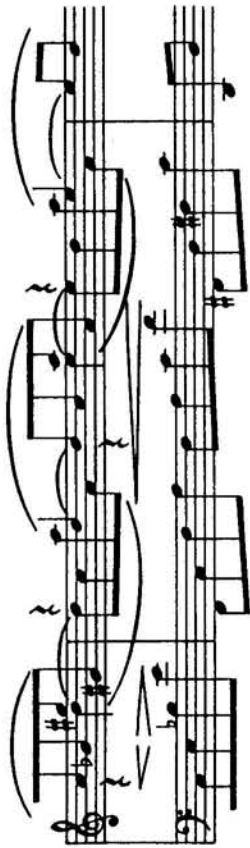
¿Cómo transcurriría la voz del cantante-bajo? No, desde luego, como fue escrita por Schumann. ¿Quizá de la forma que se presenta en el siguiente ejemplo musical? Yo creo, sin embargo, que se destruye la música cuando, tras arduas consideraciones, se adopta en esta cuestión una postura inequívoca sobre el «curso de las voces»:

He aquí el comienzo de la parte central del quinto «Intermezzo» del op. 4 (Allegro moderato):

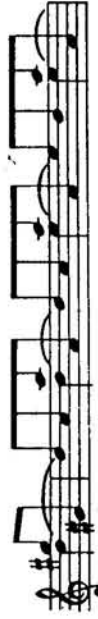
Yo veo cuatro posibilidades para el pianista que canta y las considero todas igualmente incorrectas, pues discriminan de forma demasiado clara melodía y acompañamiento. Si se ejecutase una «melodía destacada», en el sentido de alguna de las propuestas por mí,

la trama de enmascaramiento se perdería como elemento más importante:

Brahms escribe a dos voces la mano derecha del comienzo de su *Capriccio* op. 76, núm. 8 (claro está que sin los silencios que hemos añadido), pero no hay la menor duda de que, en la subida *fa'' fa'' sol'' sol'' la''*, estamos ante *un único* proceso que sólo ocasionalmente permite dos notas simultáneas. Nuestros silencios, por tanto, son impropiedades, y ningún pianista matizaría de forma distinta el diseño de cuatro notas *re'' do'' la'' la''* del tercer compás cuando está como contralto, hacia abajo, y cuando está como soprano, hacia arriba:



¿Sería entonces equivalente una de las siguientes notaciones?



Seguro que no. La turbulencia que supone leer el grupo de negras y corcheas del tercer compás como voz inferior, voz superior y de nuevo voz inferior, en tanto que enredo de voces legible (¡no audible!), estimula la *intensificación* por parte del pianista. Se produce así un mejor *crescendo*. Es decir, la discrepancia entre lo legible y lo audible también tiene su sentido. Inspira al buen pianista, cuya exposición se origina aquí de un modo que sería difícilmente comprensible a partir de lo literalmente leído, quedando esto último oculto al oyente. Mas hay algo que se transmite al que escucha: no, desde luego, el intercambio de voces como tal, pero sí, quizá, la intensidad del pasaje. Nuestro buen pianista (es decir, el músico que piensa) registrará que el propio Brahms escribe el compás 7 de forma diferente (no hay ya enredo de voces) y encontrará un menor nivel de excitación en la exposición de este pasaje:



Brahms escribe a tres voces el «Intermezzo» op. 76, núm. 4; damos aquí el comienzo de la pieza. Sin embargo, ese mismo hecho también se dejaría presentar a dos voces (ofrecemos la voz inferior), e igualmente podríamos extraer de la estructura una audición a cinco voces:



También queda sugerido por el propio Brahms el concebir como una voz las notas graves de la mano izquierda, porque a partir del compás 4, momento en que se hace posible para la técnica de la ejecución, las escribe mantenidas y las une con arcos de legato. Puede que nuestra exposición a dos voces hiciera demasiado imprudente la ejecución; a cinco voces (la hemos anotado sólo en extracto de acordes) resultaría demasiado «pegajosa», en tanto que la notación a tres voces de Brahms sugiere un movimiento arriba y abajo en torno a un tranquilo nivel central. Brahms hubiese rechazado la notación a cinco voces también por el hecho de que en la transición al compás 4 quedarían de manifiesto unas pocas quintas y octavas paralelas. Es posible que el buen pianista toque a

tres, dos y cinco veces al mismo tiempo, llevando la cadena de notas arriba y abajo en cada caso y atendiendo con ello, no obstante, a la continuidad vocal de las notas colocadas a la misma altura...

«VOZ INTERIOR»

Ha sido Robert Schumann, con un pasaje de su *Humoresque* op. 20, quien ha dado la pista a las ideas de este capítulo sobre los románticos. Durante 24 compases, Schumann escribe a tres pentagramas el fragmento que califica «Hastig» [Con precipitación] y consigna en el pentagrama central la anotación «(Innere Stimme)» [(Voz interior)]:

Emil von Sauer, como editor de las obras para piano de Schumann, añade la siguiente nota a pie de página: «Con “voz interior”, probablemente, Schumann sólo pretendería ilustrar del modo más claro posible la voz que se esconde en el pentagrama superior; por consiguiente, no es una voz que tenga que tocarse».

Leamos con precisión: las notas de la voz interior viven ya en la representación mental del pianista una semicorchea antes del momento en que hay que tocarlas. Es decir, que el pianista debiera tocar de forma que el oyente sepa de antemano por dónde se anda. Por tanto, las notas de la mano derecha escritas hacia arriba deben producirse, de una parte, con tanta claridad que se las escuche como notas de melodía. Y, por otro lado, su entrada ha de resultar tan cuidadosa que quede claro que tan sólo confirman lo que ya suena. Ello significa, entonces, que la mano izquierda tiene que crear notas de melodía en los tiempos de compás! La tercera nota de la voz interior, el *Do* repetido, está ligada, aunque en la voz de ejecución de la mano derecha no se encuentra el menor indicio de matiz diferente para las notas de la melodía. Por consiguiente, lo que la voz interior sugiere aquí es que el arco melódico debe concebirse con gran amplitud, y no compás por compás. En el compás 5, la mano derecha sigue exactamente el modelo de diseño del compás 1 y, además, tanto en uno como en otro, sólo la primera nota está colocada hacia arriba; sin embargo, la voz interior también incluye aquí la última nota del compás. Es decir, se hace más activa. Esto es conforme con el regulador de crescendo. Viene a continuación un *re* escrito hacia arriba que se repite tres veces. La voz interior con-

sidera el primero como final de frase, el segundo como comienzo de nueva frase y el tercero como nota ligada. Según el criterio de la voz interior, que sólo a mitad del compás escribe la nota que lo rige, todo el compás que hay después de la doble barra debe considerarse como anacrusa. Tras la parte central, en el compás 17 se inicia la repetición del primer grupo de ocho compases, idéntica en cuanto a diseño pianístico. Pero ahora la voz interior pasa por alto todo el primer compás y entra directamente en el *Do* prolongado. Necesita un compás para respirar. El pianista puede intentar la realización de esto imaginando el primer compás como anacrusa. Y ahora, lo más extraño: Schumann escribe la voz interior una octava baja, anota lo que canta como compositor de sexo varón, es decir, como barítono, no como soprano; escribe el violonchelo que en la instrumentación romántica sustituye con frecuencia al violín, gastado ya como timbre de la melodía por la música del período clásico.

¿Cuál es la voz interior que oculta Brahms en el «Intermezzo» op. 76, núm. 6, cuyos primeros compases escribe el compositor de esta manera?:

No, desde luego, la serie de notas largas escrita por Brahms (1); no se trata de ninguna melodía cantable. La voz interior podría sonar, más bien, como en (2); pero, escuchando la composición, me vienen también a la cabeza las posibilidades (3) y (4), estas últimas por la razón de que la pieza vive realmente del cambio y de la simultaneidad entre tresillos y grupos de dos notas; si los grupos de dos notas entran en la melodía como en el compás 6 (6), la mano izquierda se hace cargo de los tresillos. ¿Por qué no habría de acomodarse entonces la voz interior entre ambos tipos de movimiento? Y, por último, aleccionados por el ejemplo de Schumann que acabamos de ver y por la anacrusa del compás 9 de su voz interior,

apetece también considerar como posible, para Brahms, la voz interior (5):

La voz interior que Schumann anota de forma explícita contribuye a una interpretación inteligible. Lo que aprendemos a comprender con ella es la *ambigüedad* de una música que no sólo manifiesta algo, sino que también lo oculta. Es posible, por tanto, que Schumann añadiese la voz interior después de la escritura de la pieza. Pero también es imaginable lo contrario. Quizá aquélla sea la plasmación escrita de una idea compositiva cuya elaboración se ofrece posteriormente a la vista como su enmascaramiento artístico. En todo caso, lo importante es que en esta música el oído interior y el exterior no alcanzan a escuchar lo mismo. Mediante su estructura artísticamente disimulada, lo que suena revela al oyente algo distinto, que se mueve traspasando las notas y que sólo se aviene a cantar para el oído interior.

Así reza un aforismo de Eichendorff:

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort!¹

Y ante su Fantasia en Do mayor, op. 17, Schumann colocó como lema estos cuatro versos de Friedrich Schlegel:

Durch alle Töne tönet
Im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den, der heimlich lauschet.²

¹ [Una bella canción dormita en todo lo que sueña mil sueños sin cesar, el mundo cantará si ves el modo de las palabras mágicas hallar.]

² [A través de todos los sonidos del multicolor sueño del mundo llega una suave nota al oído de quien, atento, escucha oculto.]

Viol. 1

Fl., Ob. 1

Viol. 2

Ob. 2

Clar. 1

Cor.

Clar. 2

Vla

Fag. 1+2

Sachs

Vcl.

und war doch so neu, wie

LA TÉCNICA RETICULAR DE WAGNER

Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, segundo acto, escena tercera. Ocho páginas de partitura después del comienzo del monólogo de Hans Sachs «Was duftet doch der Flieder» [¡Qué grato aroma el de las lilas!]. Una polifonía desconcertantemente densa. Cada uno de los asuntos melódicamente independientes de nuestra exposición queda anotado en su propio pentagrama. ¿Una composición a doce voces? El número de voces se reduce de un modo muy curioso. Hay siempre varias que marchan juntas durante un trecho, separándose luego para enlazar con otras, al unísono, durante breves momentos. Todas las partes comunes están marcadas con corchetes. Hágase el pequeño esfuerzo de coger lápices de colores y señalar con el mismo color lo que sea idéntico. No será necesario utilizar más de tres colores en ningún lugar y se conseguirá así una visualización rápida de la fábrica compositiva wagneriana.

Véanse las páginas 336 y 337.

Obviamente, sus partituras se basan en un concepto a menos voces que, con la posterior elaboración, se transforma en una red en la que cada hilo va anudándose con todos los demás. Tomemos como ejemplo la viola, voz núm. 8. Enlaza, respectivamente, con las voces 7, 6, 3, 1, 5 + 7, voz de canto, 10, 3, 7 y 3. Sin llegar a registrar detalladamente estas relaciones, el oyente percibe, no obstante, la diferencia con la antigua polifonía de voces reales. A la técnica reticular de Wagner se superpone aún el encubrimiento del curso de las voces, tal como lo acabamos de ver en Schumann y Brahms: al final del compás 2, las voces 2.^a y 3.^a tratan de forma rítmicamente distinta la sucesión *Do#-Re#*; las voces 2.^a + 3.^a, en el compás 3, dirigen la salida *Fa#-Mi-Do-La* de distinta forma que la trompeta (6.^a voz); Sachs canta en el primer compás una variante de la 3.^a voz, etc.

No podemos investigar aquí (aunque resulta de inmediato evidente) el que Wagner da marcha atrás en la ambigüedad y en la proliferación de la multiplicidad de voces e introduce voces menos nítidas en pasajes donde se producen determinadas acciones y en monólogos donde se van a adoptar decisiones terminantes.

Obertura de *Lohengrin*. Los violines se dividen desde el principio en cuatro grupos. En el compás 20 entra en el entramado de

The image displays a complex musical score for Richard Wagner's *Die Meistersinger von Nürnberg*. It features multiple staves of music, with various annotations and brackets. The lyrics "Vo - gel - sang im sü - ßen Mai! Wer ihn" are visible at the bottom of the score. The score is annotated with various markings, including brackets and numbers, to illustrate the intricate polyphonic structure discussed in the text. The annotations include numbers like 3, 5, 7, 10, and 15, and brackets that group notes across different staves, demonstrating the "reticular" technique where voices interweave.

violines un conjunto de viento-madera a tres voces. La primera flauta, el oboe y el clarinete tocan juntos la melodía.

He aquí algunos compases del grupo de viento-madera y tres voces del tejido de violines (la voz del cuarto violín se halla vinculada, en lo esencial, a la voz inferior de la madera). Más adelante se agregan, además, otros instrumentos de madera graves.

Musical score for woodwinds and violins. The score is divided into two systems. The first system is labeled 'Madera' (Woodwinds) and the second system is labeled 'Viol.' (Violins). Both systems feature three staves. The woodwinds section includes a flute, oboe, and clarinet. The violin section includes the first, second, and fourth violins. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 3/4 time signature. The first system shows a melodic line in the woodwinds and a corresponding line in the violins, with a triplet of eighth notes in the first measure of each system. The second system continues the melodic development, with various dynamics and articulations indicated.

Musical score for violins. The score is divided into two systems. Both systems feature three staves. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 3/4 time signature. The first system shows a melodic line in the violins, with a triplet of eighth notes in the first measure. The second system continues the melodic development, with various dynamics and articulations indicated.

En las voces de los violines, indicamos con corchetes los lugares en que son idénticas a las de la melodía. Es importante observar que no sólo coinciden en notas comunes (lo que no sería inusual en la música contrapuntística), sino que realizan intervalos comunes, cosa que, en tanto que «unísonos paralelos», era considerada un verdadero horror en toda la música contrapuntística. Descubrimos el esfuerzo realizado para introducir en la melodía las tres voces de violín en la misma medida. Así pues, no es que la melodía de los vientos se vea acompañada por «voces contrarias»: es que se multiplica, que florece ella misma en los violines en una brillante diversidad y se convierte en fascinante mixtura.

10. NUEVA MÚSICA: CONSTRUCCIÓN Y EXPRESIÓN (1910-1970)

Pocas personas encuentran grotesco que en 1980, setenta años después de su creación, denominemos las *cinco piezas para orquesta*, op. 16, de Schoenberg, su *Erwartung* [La espera] y los *Georgelieder* [Canciones de George] sobre el *Buch der hängenden Gärten* [Libro de los jardines colgantes] como Nueva Música. Por el contrario, cualquiera consideraría increíble que se hubiese presentado al joven estudiante de diez años Ludwig van Beethoven, anunciándola como nueva música, una obra de juventud de Bach originada setenta años antes! En adelante, tendremos que guardarnos de hablar de nuestra época, que pasa con tanta rapidez, lanzando nostalgias miradas hacia atrás, a tiempos en los que, al parecer, se daba un desarrollo más lento, más «orgánico». El camino comenzado con el hallazgo del trabajo motivico-temático de Haydn y finalizado con los últimos cuartetos de Beethoven no tiene más de sesenta años.

Por Nueva Música entendemos hoy un *amplio receptáculo que da cabida a lenguajes musicales sumamente contradictorios* y que sólo tienen en común que sus sonidos no son definibles desde el punto de vista armónico-funcional. Para este capítulo deberíamos sacar de nuevo los lápices, pero no pretendemos fijar un estilo. «¿Quién puede decir dónde está la vanguardia?», preguntó una vez Hans Werner Henze; y el sabio Leopold Mozart dio a conocer a su hijo todas las tendencias estilísticas de la época. Sólo así era posible evitar la estrechez de miras que, en los años cincuenta, cuando la mayoría de los compositores avanzaba unidireccionalmente hacia el futuro, en columna de marcha (por decirlo de algún modo), condujo a una uniformidad carente de tensión. Renunciaremos, por tanto, a comandar de nuevo una formación de este tipo en una sola dirección, a trazar una línea de estudio estilísticamente limitada, construida sistemáticamente en plan «composición según Webern», «composición según Hindemith», «composición según Messiaen», o... Es más que suficiente con los libros de este tipo ya existentes.

En lugar de esto, lo que ofrecemos aquí es la panorámica de una *multiplicidad de prácticas compositivas*, expuestas en ejemplos analizados de los que resulta posible extraer ejercicios para el trabajo propio. Por tanto, ningún ejercicio se basa en los datos previamente. Cada uno de los usuarios de este libro deberá elegir lo que quiere tratar, tendrá que cambiar la seriación que aquí damos

y poner el acento en otras cosas. Cada uno ha de determinar independientemente cuál es el lenguaje musical por el que quiere dejarse influir y en qué medida, cuál de ellos desea conocer mejor, en cuanto a sus posibilidades expresivas, mediante una actividad práctica propia. Si se diera el caso de que los futuros compositores se dejaran «seducir» por los estudios en distintas direcciones que ofrecemos aquí, podríamos esperar, y sería muy laudable, conciertos de jóvenes compositores en los que el oyente no sabría de antemano lo que va a escuchar...

EL VIEJO MODO MAYOR, BAJO UN NUEVO PRISMA
(STRAVINSKY, SHOSTAKOVICH)

Igor Stravinsky consiguió, en bastantes obras de su etapa clásica, extraer nuevas energías de la gastada *tonalidad mayor*. Varios hechos simultáneos se ponen mutuamente en cuestión, «se calientan mutuamente». Lo que se escucha globalmente no puede motejarse de consonante o disonante, con una sola palabra. Porque la disonancia efectiva resulta de dos estratos en si consonantes y definibles desde el punto de vista armónico-funcional. De este modo, el oído percibe tanto los roces disonantes como también, estereofónicamente, por así decirlo, cursos que recuerdan por separado el lenguaje de Haydn. No se oye una ausencia de función, sino varias funciones armónicas al mismo tiempo. El comienzo del ballet *Jeu de cartes*, de 1936, puede ser escuchado, pero no «tiene que» serlo, en el sentido de las indicaciones de función dadas. El lector bien puede continuar la señalización de funciones del siguiente pasaje de su Sonata para piano de 1924:

— T — rT — D — rD

T — D7 — T

Algunos tanteos de este tipo pueden hacer consciente al lector de lo que esto encierra: escríbase una melodía tonal, percíbase su carácter gastado y confírasele una fresca energía mediante la contraposición de un discurso contradictorio.

En la Sonata para dos pianos de 1943-1944, de Stravinsky, tenemos una guía para el ejercicio de elaborar un discurso a una voz

sumamente excitante. El segundo movimiento se denomina «Theme with Variations». En el tema de 16 compases se encaja una melodía de cinco compases en Sol mayor, con 29 notas, repetida tres veces (la segunda vez el comienzo está modificado rítmicamente y al tercer recorrido se le une un compás de coda), por lo cual la composición polifónica se hace más densa, desde las tres voces iniciales hasta un tratamiento a cinco. (Está todo en Sol mayor, sólo que en el último compás suena dos veces *Fa*, en lugar de *Fa#*). La mano izquierda del primer pianista toca una inversión libre de la melodía:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16
17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29

Y ahora, la *idea de variación* asombrosamente simple del compositor: las variaciones traen a colación las 29 notas de la melodía sin cambiar la seriación de éstas —salvo unas pocas interferencias— y se limitan a una reorganización rítmica. Una idea genial, característica de un rasgo fundamental de la música del siglo XX: la transferencia de la idea, de la originalidad de la invención, desde lo melódico al campo estructural. Stravinsky, y esto es lo extraordinario, trata aquí una melodía en Sol mayor como un compositor dodecavónico trataría una serie de doce sonidos, que se despliega siempre, una y otra vez, de maneras rítmicamente diferentes. He aquí los comienzos de la voz principal de las cuatro variaciones:

2.

etc.

3.

etc.

4.

Analizamos los discursos colocando los respectivos números de nota. Las variaciones 1, 2 y 4 transportan la serie a Re mayor. ¿Dónde se duplican notas? ¿Dónde se repiten grupos de notas? ¿Dónde faltan algunas de ellas? Resulta malicioso que ya la primera nota de la primera variación presente problemas. ¿Dónde se ubica exactamente?

Casi ningún oyente está en disposición de reconocer, sin un recorrido preparatorio de su oído, qué es lo que vincula, en último término, las variaciones con el tema. Dan la *impresión de ser creaciones independientes*. Nos causa sorpresa la experiencia de la gran medida en que la configuración rítmica de una melodía determina nuestra percepción global, pues tendemos a mantener la sucesión de notas como el rasgo distintivo más importante de una melodía. Hagamos entonces un experimento que se deja continuar como divertido juego de sociedad entre músicos. Tenemos aquí unas variaciones de conocidas canciones populares; en la primera sólo es original el ritmo y en la segunda sólo lo es la sucesión de notas. Estoy seguro de que se reconocerá más rápidamente la canción de la primera variación:

Al escribir los números de las notas en las variaciones de Stravinsky se nos muestra con toda claridad la habilidad del compositor para dar importancia a notas distintas en cada variación. Salen así a la luz *posibilidades siempre nuevas de expresión melódica del material*. Sirven también a ello numerosas transposiciones a la octava. Mediante éstas, una melodía por grados conjuntos acentuados puede convertirse en una cantilena grandemente ampliada, y viceversa. Obsérvese, asimismo, el plan general de sucesión de las variaciones: la cuarta se aproxima de nuevo claramente al tema. Esto se corresponde con su subtítulo: conclusión.

Son todas estas cosas las que han de constituir el hilo conductor de nuestros propios intentos. Ofrecemos como material una melodía en Sol mayor no conformada rítmicamente:

Cada una de nuestras variaciones debe ahora hacer explícitas diferentes ideas de configuración rítmica. Algunas posibilidades podrían ser, por ejemplo: 1.^a, colocar todas las terminaciones de frase en intervalos de segunda descendente; 2.^a, trazar círculos melódicos en torno a la nota *Sol*, que debe ponerse de relieve como centro; 3.^a, convertir en motivo central las bordaduras y los diseños tipo bordadura:

4.ª, destacar especialmente las sextas como intervalo expresivo; 5.ª, hacer resaltar, mediante repeticiones, un motivo de tres notas:

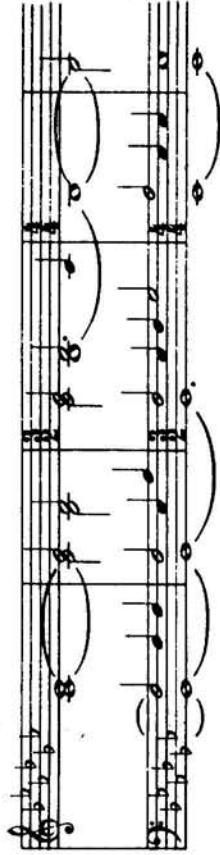


Podríamos resolver los ejercicios aquí propuestos, pero es más importante lo siguiente: tras una lectura general de la melodía, de lo que contiene como material, extraíganse de ella algunos principios conformacionales. Puede que, sin darnos cuenta —porque aún suena todo demasiado tradicional—, estemos comportándonos ya en este trabajo como compositores del siglo XX, que manejan como *material sonoro* lo que les viene dado, sometiéndolo a las propias ideas constructivas.

La situación es aparentemente similar en una de las últimas obras de *Dmitri Shostakovich* (1906-1975), el Cuarteto de cuerda núm. 15, de 1974 y último de los suyos. La elección de *tempo* resulta extraordinariamente inusual: seis movimientos Adagio que se traslapan unos con otros. Sólo el quinto movimiento, una marcha fúnebre reduce aún más ($\text{♩} = 60$) la indicación metronómica $\text{♩} = 80$ mantenida en el resto de las secciones; la última parte, que cita movimientos anteriores, coge también el *tempo* de la quinta sección allí donde realiza la cita de ésta. Elegía y Epílogo se llaman las partes primera y última de esta música de despedida. Esta obra tardía de un compositor que antaño dominara todos los registros de expresión patética y tensión dramática conmueve por su extraordinario repliegue, impresiona mientras va pasando en silencio. Constituye una *reducción de medios en todas las dimensiones*. Sólo en unos pocos lugares sobrepasa el primer movimiento, la Elegía, un vocabulario rítmico sumamente limitado que consta de redondas, blancas y negras en grupos de dos. Una economía semejante se da en el material sonoro. Bastan siete notas para 48 compases. Pero no creo que se trate aún del viejo *mib* menor. La cita de recursos compositivos de épocas anteriores lleva siempre asociados ciertos lenguajes musicales. La polifonía del Hindemith temprano se asocia a Bach y Reger, las citas del modo mayor de Stravinsky se refieren al lenguaje de Haydn o de Rossini. Pero la Elegía de Shostakovich no evoca ninguna música anterior compuesta en modo menor; este material de siete notas, semejante en sonoridad a *mib* menor, trae a colación una música nueva libre de asociaciones. Son varias las razones de ello: la música

ca en *mib* menor colocaba la tríada en una posición central, aquí predomina tanto la quinta vacía *Mib-Sib* como el acorde disonante; la música en *mib* menor necesitaba *Sib* mayor o *sib* menor como acorde en segundo lugar de importancia, aquí falta la vinculación dominante-tónica. El *organum* de Perotin sí que pudo conocer el envaramiento del esquema rítmico, pero no así la música de la época de la tonalidad mayor-menor. He aquí el comienzo de la primera sección, la Elegía:

Adagio $\text{♩} = 80$



Con siete notas que por nuestro conocimiento de la historia de la música denominamos *mib menor*, un compositor que se despidió del mundo, que ha abandonado todo refinamiento, toda brillantez y efectismo, crea aquí una música nueva cuya sencillez nos deja consternados; el *ego* del compositor sobresale por encima de esa música. Por supuesto, en este punto quedan prohibidos los tanteos compositivos propios.

«TONALIDAD» DE LA VOZ CANTADA
(HINDEMITH, SCHOENBERG)

Si entendemos la tonalidad como *ordenación reconocible del material sonoro*, entonces mayor-menor es un tipo de tonalidad, pero no el único. También es tonal entonces el orden del material de un coral gregoriano dórico y de una composición dodecatónica. Como lo que pretendemos en este capítulo es *estimular los trabajos de composición propios*, rogamos la comprensión del lector para el hecho de que nos limitemos a la música cuya ordenación del material es reconocible y definible, de modo que sea posible derivar de ella normas compositivas con un margen de tolerancia no demasiado grande. Nada sería más contraproducente para la Nueva Música que la equivocada idea de que todo es posible en cualquier momento. Las posibilidades técnicas de una voz de canto son más limitadas que las de una parte de piano. Si para nuestros ejercicios a una voz utilizamos como guía sólo voces de canto, las respectivas organizaciones del material se pondrán de manifiesto con mayor claridad. Cada uno de los análisis de material que siguen conduce a distintos ejercicios de composición. El orden en el que se ofrecen no se corresponde con el de la historia musical (de igual modo que también en Hindemith y Schoenberg podríamos pasar por un antes y un después), sino con una secuenciación de más fácil a más difícil. En relación con este particular, no se ha considerado, desde

luego, una dificultad compositiva, sino auditiva. También en los ejercicios a una voz en el lenguaje de la Nueva Música debe uno oír lo que intenta escribir. Siguiendo la ruta que aquí proponemos se completará al mismo tiempo un cursillo de formación del oído. (El oído se forma mediante la práctica de tener que imaginar sucesiones de notas progresivamente más complejas.) Naturalmente, los genios del oído quedan libres para saltarse cosas, pues cada ejercicio introduce sus propias reglas. No obstante, a mí, personalmente, siempre me parecieron sospechosos los compositores que saltan sin transiciones del estilo de Brahms a la serie de doce sonidos: ¡no los creo!

Tomemos como modelo de nuestro primer ejercicio melódico tres pasajes de la primera versión de *Marienleben* [Vida de María] de Paul Hindemith, sobre poemas de Rainer Maria Rilke (1922-1923). Podemos observar los *cambios de ámbito tonal ejecutados lentamente*. Se dejan presentar, de modo muy simple, como algo que, naturalmente, ya no son: transiciones de un ámbito tonal mayor a otro. Claro está que el Hindemith de 1923 no piensa así; pero, si hubiese permanecido demasiado tiempo en el campo del modo mayor, habría sentido, con toda seguridad, que «esto no tiene fuerza, es una vía melódica agotada». Y entonces hubiese hecho modificaciones, hubiera abandonado antes ese ámbito tonal. Por tanto, los cambios de ámbito se realizan justamente de forma que no pueda fijarse una impresión de modo mayor. Cuando anotamos los campos tonales, al analizar la melodía, lo hacemos entonces con la tendencia inversa: precisamente la de reconocer que no se produce un sentido tonal seguro. Señalamos con las zonas de transición (con posibilidad de una doble interpretación), cuyas notas pertenecen aún al campo tonal anterior, pero también al nuevo.

P. 36

Che - ru - bim, wenn sie ge - ruh - ten, ne - ben eu - Si
Re - rer Her - de ein - her - zu - schrei - ten, Do

P. 23

Do

Noch er-ging sie's leicht im An-be-gin-ne, Si

doch im Stei-gen manch-mal ward sie schon ih-res wun-der-

Sol

ba-ren Lei-bes in-ne, und dann stand sie,

at-mend, auf den hohn Ju-den-ber-gen. Re

P. 19

Nicht daß ein En-gel ein-trat, (das er-kenn), er-

Schreck-te sie. So we-nig and-re; Sol

- Si Lab

wenn ein-Son-nen-strahl o-der der Mond bei Nacht

Fa

metodológicamente más sensata, aunque pueda sonar por todas partes como regiones en menor. Dicho sea de paso, el campo 2 del tercer ejemplo podría entenderse también como si menor y, en tanto que tal, podría entrar entonces algo antes. Sin embargo, *Fa# Sol Sol# La La# Si* pertenecen a si menor y ningún oyente asociaría a esta tonalidad series de notas como

Observemos con qué intervallos tan cuidadosos se introducen nuevas zonas tonales, ayudando en cierto modo a la voz cantante a orientarse en un país desconocido. En el primer ejemplo, el campo de Re se establece con la segunda menor *Re Do#* y el área de Do con el intervalo *Si Do*. Los cambios de dirección sirven también para relegar discretamente al olvido ámbitos anteriores. Hindemith no escribe entonces:

(Comienzo del 1.º ejemplo)

ni tampoco:

(3.º ejemplo)

Por de pronto, no aparecen intervallos cromáticos como *Fa Fa#*, sino sólo intervallos diatónicos.

Formulado como *ejercicio*, tenemos lo siguiente: realicéense lentamente cambios entre áreas en mayor. No se usen intervallos cromáticos. Fórmense en cada caso, con varias notas, zonas de transición que puedan ser atribuidas a ambos campos. En caso de transiciones relativamente rápidas, hágase olvidar el ámbito anterior mediante el cambio de dirección. Los intervallos predominantes son las segundas, terceras y cuartas. «Ocultese» particularmente bien *Do#* después de *Do*, *Sol* después de *Solb*, etc.:

Hindemith realiza estas transiciones con sumo cuidado. Sólo la segunda del primer ejemplo contiene una única nota, un largo *re'*; en el resto de los casos la transición está formada siempre por varias notas. (La señalización como áreas de modo mayor me parece

(Aquí se «olvidó» el *Do* por el cambio de dirección y el nuevo *Do* se introdujo con todo cuidado por grados conjuntos.)

Hay que preferir las relaciones rítmicas sencillas y renunciar también en esto a las sorpresas. Las voces tendrían que idearse, sin duda, como voces cantadas, pero propongo, no obstante, trabajar sin letra. Quien tema lanzarse al agua puede continuar alguno de los siguientes comienzos:

Siguiente paso: La cosa se pone más difícil para el cantante. Se aceleran los cambios de ámbito tonal. Se reducen, por consiguiente, las zonas de transición. Ocasionalmente, faltan por completo. En tal caso ocupa siempre su lugar una relación melódica más estrecha: el intervalo cromático de primera aumentada, señalado con I. El nuevo campo tonal entra aquí sin preparación; el cantante lo tiene más crudo para orientarse inmediatamente en éste. Es característico del lenguaje de Hindemith consolidar en este caso el nuevo ámbito tonal con un intervalo constructivo lo más consistente posible, capaz de producir seguridad. En la mayor parte de los casos es la cuarta, como sucede por tres veces en nuestro ejemplo:

(El segundo ejemplo procede de la nueva versión de *Marienleben*, de 1948.)

Ejercicio. Los campos de modo mayor no se desarrollan ya con tanta amplitud como en el ejercicio anterior. Los cambios han de producirse con más frecuencia y las zonas de transición deben acortarse. Incluir varias transiciones cromáticas directas a nuevos campos tonales que, en tal caso, se consolidan mediante los intervallos de segunda, melódicamente más evidente, o de cuarta (o quinta), más constructivo. Estructura posible: comienzo tranquilo, en la línea del ejercicio 1, incremento progresivo del *tempo* de la acción; *crescendo*, apaciguamiento, final establecido. Veamos mi propuesta de solución para una melodía llevada hasta un punto culminante de tensión (planteado al mismo tiempo como nota más aguda):

The musical notation consists of five staves. The first staff shows a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a half note. The second staff continues with eighth notes and a quarter note. The third staff features a quarter note followed by eighth notes. The fourth staff has a quarter note followed by eighth notes. The fifth staff shows a quarter note followed by eighth notes, with a *rit.* (ritardando) marking and a final note marked *etc.*

Señale los campos tonales de este fragmento, continúelo hasta una conclusión creíble y escriba arcos melódicos que transcurran de modo similar. (En mi borrador del arco melódico dado arriba los campos tonales están marcados como *Sol, Fa, Reb, Mib, Do, Si, Do, Sib, Si*. Hay dos cambios de campo sin zonas de transición.) Por lo demás, es recomendable colocar los signos de dinámica, pues ello anima a pensar en música, y no sólo en «ejercicios de composición».

Recomendaciones de literatura para análisis de arcos melódicos de configuración similar: los motetes de Pepping y Reda y los «Shakespeare-Lieder» de Fortner.

Un segundo principio de ordenación en la concepción melódica de Hindemith es la *legitimación mediante intervallos de semitono directos o sobrepuestos*, es decir, continuados tras una interrupción. Hay, por cierto, dos tipos de proximidad. Una es la de todas las notas pertenecientes a un mismo ámbito mayor, puesta a prueba en los ejercicios realizados hasta ahora. Las notas

The musical notation shows a sequence of notes on a staff: a quarter note, followed by two eighth notes, and a quarter note.

son vecinas en el ámbito tonal de *Do*. Otra proximidad, legitimada de otra manera, se basa en la semejanza de la altura del sonido. Por ella, una sucesión de notas como *Re Do# Do Si Sib*, queda como pasos de vecino a vecino:

The musical notation shows a sequence of notes on a staff: a quarter note, followed by two eighth notes, and a quarter note.

Resulta aquí indiferente si el semitono que suena está escrito como primera aumentada o como segunda menor. En el último ejercicio conocimos ya, como caso particular, «el paso cromático directo a un nuevo ámbito». En adelante los desarrollos melódicos recibirán su poder de convicción, su «sentido», exclusivamente de esta vecindad de alturas de los sonidos.

He aquí dos fragmentos del primer movimiento de la Sonata para violonchelo y piano, op. 11, núm. 3, de 1919, que, después de sesenta años, sigue tan cautivadora y fresca como el primer día:

The musical notation consists of four staves. The first staff is labeled *Lebhaft [Vivo]*. The second staff continues the melodic line. The third staff shows a melodic line with a *rit.* marking. The fourth staff shows a melodic line with a *rit.* marking.



Apunte todas las vecindades de semitono entre notas, no sólo las directas, sino también las que continúan después de una interrupción. Porque se considera al oyente completamente capaz de interrupciones largas; su oído «conserva» los sonidos de altura similar y registra los finales más allá de la interrupción.

Interrupción corta:

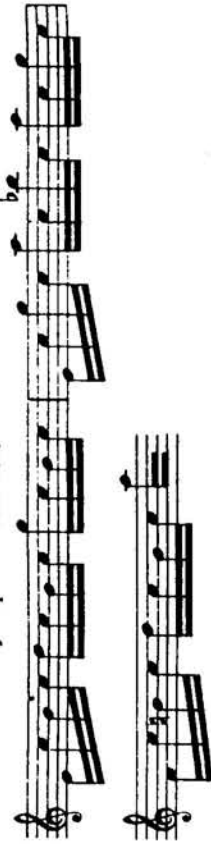


Interrupción larga:



Cualquier persona familiarizada con Bach que haya conocido algo semejante en este compositor sabe que de este modo puede llegarse a una especie de parte única a dos voces:

Sonata en Do mayor para violín solo



En el campo instrumental encuentra uno con más frecuencia un tipo similar de relaciones de vecindad de altura entre los sonidos y, asimismo, este recurso *conectivo para la realización de nexos* se utili-

za allí de forma más determinante. La escala cromática no es, por sí misma, algo que pueda exhibirse compositivamente. Sin embargo, las interrupciones mediante las cuales se produce una cuasibifonia suponen cierta cantidad de saltos que son más bien típicos de las voces instrumentales. He aquí, de todas formas, un ascenso cromático de *Marienleben* que renuncia a los saltos («und wurdest gross! [y has crecido]), un pasaje de extraordinaria expresión al que no deben engancharse nuestros ejercicios:

I, 57

Confieso que en los siguientes comienzos míos si pensé en una flauta o un violín y que imaginé un *tempo* lento. Quien lo desee, puede continuarlos o inventar por su cuenta algo similar. Se ofrece también, claro está, la opción de enlazar este tipo melódico con los que hemos puesto a prueba hasta ahora, la posibilidad de incluir pasajes de nexo cromático en un desarrollo melódico, a la manera de las conformaciones vistas hasta este momento (es decir, ocasionalmente).

De la vecindad semitonal de Hindemith al tratamiento melódico de los 15 poemas de *Das Buch der hängenden Gärten* de Stefan George (1908-1909), de *Arnold Schoenberg*, hay apenas un paso; un paso más corto de lo que quisieran reconocer algunos esnobes, de esos que desaparecen al instante, discreta-ostensiblemente, cuando se menciona en su presencia el nombre de Hindemith. El paso en cuestión casi se reduce a esto: menos cuartas, más semitonos. Pero observemos con más detalle. Ya en la parte de violonchelo de la sonata para este instrumento, op. 11, núm. 3, de Hindemith, el intento de demarcar ámbitos de mayor conduciría a un resultado pobre. En todo caso, las abundantes cuartas, con su autoridad cadencial, parecen señalar aún, fugazmente, pequeños campos de tonalidad mayor:

Si se da marcha atrás en la estabilización de los intervalos de cuarta-quinta, el recuerdo de tonalidades anteriores se reduce. Y mediante la inclusión reforzada de semitonos se amplían las zonas que se substraen a la ordenación en cualquier ámbito de modo mayor:

Como consecuencia, el oído busca (el compositor busca!) *nuevos principios de ordenación*.

En la «primera obra de atonalidad libre» (Adorno) de Schoenberg, para cuyo estreno escribió el compositor: «Con las canciones sobre George he logrado acercarme por vez primera a un ideal de expresión y de forma que imaginaba desde hace años», destaca la aspiración a notas frescas, no agostadas. No sólo se gastan los ámbitos tonales en mayor, sino también las propias notas concretas. Si ha sonado *Do*, como notas de nivel de altura similar se prefieren *Si* y *Do#* a una repetición del *Do*. En relación con ello, veamos en el siguiente fragmento de la primera canción del ciclo el múltiple trueque de *Fa#* por *Fa* y, como consecuencia, el reiterado intercambio entre *Mi* y *Mib*:

El siguiente fragmento parece estar sacado ya de una *composición de música dodecatónica*: entre *La* y *Reb* no falta ninguna altura, y cada una de ellas aparece además sólo una vez, sin tomar en consideración las repeticiones inmediatas:



Los tres primeros compases del siguiente pasaje muestran, asimismo, una ocupación cromática completa del ámbito del recorrido que se extiende, en sentido descendente, desde *La* hasta *Do#*. En los compases que siguen se llega a cantar 12 notas en el espacio de la cuarta *Si-Mi*, que sólo puede ofrecer siete alturas; así, *Re#* cambia


a Re y vuelve a Re \sharp , y de igual modo oscila Do \sharp -Do-Do \sharp . Es decir, no estamos aún ante la música dodecatónica escolástica, pues las alturas Fa \sharp Sol Sol \sharp La Sib quedan vacías:

Wenn sich bei heil-ger Ruh in tie-fen Mat-ten
um uns-re Schlä-fen uns-re Hän-de schmie-gen.

En el próximo fragmento se sacan a colación diez notas distintas en los niveles superiores de la voz; sólo faltan Si b y Fa. Observamos, sin embargo, que en la parte media del pasaje la nota La tiene que repetirse varias veces. Queda lejos aún el aburrido tedio de numerosas obras dodecatónicas estrictas; hay zonas de descanso y fragmentos «ambulantes»:

die an der Wand sich auf und un-ter wie-gen,
der Wäch-ter nicht, die rasch-uns schei-den dür-fen.

Por tanto, no debemos andar echándonos continuamente todo a las espaldas, sino aguzar nuestro oído para captar el *cambio entre reposo y mutación del espacio tonal*. Reposo ya no significa ahora «ámbito mayor», sino regreso de cualquier grupo de sonidos o incluso de un solo sonido que aparece varias veces y que se halla colocado de modo importante. Señalemos con  las notas que proporcionan tranquilidad con su reaparición, y con  la evitación de notas «gastadas», y pongámonos a prueba en este lenguaje. He aquí mi propuesta de autoanálisis:

No hay por qué señalar todo; no hay que dejarse inducir por esto a un movimiento pendular entre los extremos. La indicación  sólo resultará oportuna cuando *el mismo* espacio tonal se halle ocupado por otras notas. Hay un pasaje en el que me veo impelido a utilizar una doble señalización, pues, por un lado, el Fa recurrente da sensación de reposo y, por otro, el ámbito tonal está en movimiento con *Solb Lab Sol*.

Inténtese operar de modo similar. Resulta útil, desde luego, cantar previamente de arriba abajo algunos de los «George-Lieder» (o tocarlos, al menos) y analizarlos en relación con sus zonas de reposo y movimiento.

LA VOZ CANTADA EN LA ÓPERA (BERG, HENZE)

Con las indagaciones hechas hasta ahora, en las que hemos puesto el acento en lo compositivo, se ha remarcado de modo no procedente el ámbito de la *expresión musical*. Hay que apuntar, al menos, cuánto nos falta, todo lo que aún debemos añadir para que, a partir de las notas ordenadas, se muestre a nuestros ojos la música, sus dos diferentes dimensiones de expresión musical en cada obra operística particular. (Nos ocupamos de las voces de canto de la ópera porque el momento de la expresión se muestra en ellas más claramente que en la música de cámara, que deambula a discreción.)

En la ópera *Wozzeck* de *Alban Berg*, sobre *Georg Büchner* (1914-1921), se dejan ver numerosas pruebas de dos *formas lineales contrastantes*. He aquí la primera forma melódica: gran salto ascendente hacia una nota-pico, desgranándose a partir de ella primero intervalos más pequeños y posteriormente otros de mayor dimensión:



Ámbito expresivo: «und weinte» [y lloró], «mit Tränen» [con lágrimas], «erbarme dich» [apiádate], «ein armes Weibsbild» [una pobre mujerzuela], «den armen Wurm» [la pobre criatura], «unselig in dieser Welt» [funesto de este mundo]: lamentación, *miserere nobis*. (Esta forma melódica, con la misma coordinación expresiva, puede acreditarse por vez primera en Josquin, compositor con una expresividad del mismo tipo: v. p. 126.) Veamos dos pasajes de *Marie* y dos de *Wozzeck*:



und weinte und küß-te sei-ne Fü-ße und netzte sie mit Trä- nen und



salb-te sie mit Sal- ben... Hei- land! ich möchte Dir die Fü- ße



sal-ben — Hei- land, Du hast Dich ih- rer erbarmt, er-



bar-me Dich auch meiner!... a- ber ich bin nur ein ar- mes Weibsbild

der lie- be Gott — wird den armen Wurm nicht drum anschn, ob das

Amen dar- ü- ber Un- ser- eins ist doch ein- mal un- se- lig

in die- ser und der an- dem Welt:

Y ahora el otro tipo de melodía, justificado por pasajes del capitán, del doctor y, por dos veces, del tambor mayor: movimiento en zigzag, arriba y abajo. La nota-pico, tan punzante como un pinchazo de aguja, se alcanza y se abandona por salto; permanece sola, no queda integrada en la línea melódica mediante la vecindad de otras notas. Ámbito expresivo: burla, ira, «borracho», «colérico», «tumultuoso»:



(rie aún más estruendosamente)



Oh, er ist dumm, ganz ab- scheu- lich dumm!

irritado:



Ich kann mei- ne Zeit nicht steh- len.

der-Mann muß

colérico



sau- fen!

Kerl, — soll ich Dir die Zung aus dem Hals zieh'n

Como es lógico, el compositor de ópera está particularmente llamado a tal claridad de emociones, en consideración a los problemas de comprensión del texto. Quienes escuchan este canto de Marie, verdadero caudal de lágrimas, o estos puntos de sonido crueles y lacerantes del doctor, comprenden lo suficiente.

En su ópera *Der Prinz von Homburg* [El príncipe de Homburg] (1960), sobre el drama de Heinrich von Kleist, arreglado para la música por Ingeborg Bachmann, *Hans Werner Henze* encuentra una vía distinta de diferenciación que requiere, desde luego, un oído más entrenado. No es que los recursos utilizados exijan del oyente una eficacia máxima en la formación del oído: se usan de modo que cualquiera podría percibirlos. Sólo que el oyente no versado en el lenguaje de la Nueva Música no sabe en qué dirección ha de apuntar su oreja. Nunca se le ocurriría que para la comprensión de una ópera tuviera que dirigir su atención a las dimensiones de los diferentes intervalos. Homburg-Natalie y el príncipe, tales son los dos mundos de este drama; o amor y sueños por un lado y el «quiero que se respete la ley» por otro. La sexta menor va adjunta al príncipe y al sueño del príncipe y, en este sueño, a la «forma bella del sueño», a Natalie:

Hohenzollern: *Der Prinz* von Hom - burg. Na - ta -
 lic: Mein Mäd - chen!
 Homburg: Mei - ne Braut! o Lieb - ste! Was
 ist dies für ein Handschuh? Ich weiß nicht, liebster

Homburg: Hein - rich, wo ich bin. Prin - zessin von O - ra - nien...

Así le es devuelto también su guante a Natalie («der meine, welchen ich wermisst» [el mío, el que echaba en falta]) de mano del príncipe:

Natalie: Der mei - ne.

El mundo opuesto está dominado por la cuarta:

Príncipe: Ins Nichts mit dir zu - rück, Herr Prinz - von Hom - burg.

ins Nichts, ins Nichts! In dem Ge - fild' - der

Schlacht seh'n wir uns wie - der. Im Traum - er -

Kurfürst: ringt man Ruhm und Lie - be nicht! Ihr Herrn, der

Mar - schall kennt den Schlacht - ent - wurf, nehmt Ei - ren Stift.

Así, de igual modo, da Homburg su precipitada orden de ataque «en este tono» y deposita delante del príncipe las banderas capturadas con la tonada de éste:

Homburg:

Folgt... mir, Brü... der!

Homburg:

und bringe diese Sieg's-trophä-en dir.

No debemos hablar de *leitmotiv*. Los intervallos de Henze influyen sobre el valor cromático de la melodía de una línea de canto, pero se desvanecen por completo en ello, mientras que un *leitmotiv* de Wagner, cuando es encuadrado en el lugar apropiado, se mantiene siempre por sí mismo, como un elemento de suyo inteligible y autónomo: los puntos de ensamblaje quedan a la vista. Con la extirpación analítica de las sextas y las cuartas, el oyente de Henze destruiría el suceso de una línea de canto, mientras que una voz cantante de Wagner no quedaría destruida porque se observasen sus componentes de *leitmotiv* por sí mismos. El hecho de que del distinto valor cromático de sextas y cuartas resulta que el sueño de Homburg forma parte de un universo diferente del universo del príncipe, que reina en este mundo, puede y debe ser captado por un oído sensible, pero sin meter el escalpelo.

HINDEMITH A DOS VOCES

La música de Schoenberg anterior al desarrollo de la técnica dodecatónica era tan marcadamente acórdica que si entresacásemos los pocos compases a dos voces que podamos encontrar ocasionalmente sólo resultaría una imagen falsa del supuesto tratamiento a dos voces de Schoenberg. Únicamente en las obras dodecatónicas, como la Suite para Piano, se despliega un pensamiento a pocas voces que convence sin más; dado que la esencia de esta técnica es con-

trolar el curso lineal de pocas voces, resulta entonces sensato, para el campo de la música no dodecatónica, referirse a un compositor en cuya obra el *tratamiento a dos voces* tiene desde el principio un papel importante: Paul Hindemith. ¿Cómo se comportan aquí las voces, una frente a otra?

Veamos el comienzo de una parte de la *Reihe kleiner Stücke* [Serie de pequeñas piezas] para piano, de 1927. *Primera posibilidad*: ambas voces utilizan las mismas notas, se hallan en el mismo ámbito diatónico y «modulan» conjuntamente, como en el tercer compás, de la región \sharp a la región b :

Lustig, mäßig schnell [Lúdico, moderadamente rápido]

El diseño de notas del segundo compás se opone a lo dicho sólo aparentemente; orientado al sonido, Hindemith también podría haber utilizado una de estas notaciones:

Formulemos más claramente la situación para hacerla accesible a nuestros propios ensayos compositivos. Si en una voz aparece un *La*, en la otra no se da en ningún caso un *La#* al mismo tiempo, en tanto que *La* y *Sib* congenian bien. Es decir, que se prefieren los intervalos justos, mayores y menores a los aumentados y disminuidos. Se corresponde con ello el que las consonancias y las disonancias suaves (séptima menor, segunda mayor y cuarta!) tienen preferencia sobre las disonancias fuertes (séptima mayor, segunda menor). Nuestro ejemplo no contiene disonancias fuertes en ninguna parte de compás de corchea. En el siguiente fragmento de la misma pieza, el *La* se sitúa en una ocasión frente a *La#*, pero parecen evidentes dos puntos de legitimación. 1.º *La#* no «clama» contra *La*, pues se trata sólo de un movimiento de paso. 2.º Habría resultado un molesto unísono que debía quedar en reserva hasta la octava *Re*, ya que este *Re* simboliza el final de la pieza (inicia el compás final):

He aquí mi ensayo a dos voces en este lenguaje, que el lector puede continuar si no le viene a las mientes una idea propia. Se me pasa por la cabeza que después del lento *tempo* de la acción, al comienzo, los cambios de un campo a otro pueden acelerarse en los compases siguientes:

sehr langsame Halbe [muy lento, a la blanca]

Una pieza más animada desde el principio (que se recomienda igualmente continuar) podría comenzar así:

alegre

Compruébese la segunda posibilidad, de la que también dispone la escritura de Hindemith, en un pasaje del primer número de *Übung in drei Stücken* [Ejercicio en tres piezas], que con *Reihe kleiner Stücke*, de donde procede el ejemplo anterior, forma parte del mismo número de opus, el 37. Todo lo que acabamos de aprender se viene abajo:

Fa# Mi La
Fa Mib Lab

mf marcatisimo (muy robusto)

Se escucha una música para un instrumento fulminante, para un piano de cola de los que desgraciadamente no hay, con macillos de cuero (como los pianos de hasta ca. 1840), no forrados de fieltro. Aquí, los «enemigos mortales» son azuzados directamente uno contra otro —tal como se indica sobre las notas—. Es destacable que cada voz, por separado, no es apoyada, sino atacada por el contrario, busca la estabilidad en sí misma, en la limitación de intervalos absolutamente «seguros» como la segunda, la cuarta y la quinta. (¿Recuerda el lector el relleno cromático del espacio que se manifiesta en Schoenberg? Aquí se da un caso similar, en el que las dos voces no se duplican en la provisión de una nota, sino que se complementan la una a la otra.) La indicación de ejecución «marcatissimo» y «muy robusto» pone en claro que Hindemith no escribía por esta época en un estilo uniforme, sino que elegía para «robusto» un lenguaje muy distinto del utilizado para «muy delicado y tranquilo, expresivo» (indicación interpretativa de un número de *Reihe kleinerer Stücke*). Del contraste así compuesto resulta que en esta fase creativa de Hindemith la disonancia puede y debe experimentarse en los pasajes robustos con toda su aspereza: ninguna Nueva Música posterior es ya tan disonante, ni siquiera la de Schoenberg de esa misma época, pues dado que lo disonante sólo puede percibirse como polo opuesto a lo consonante, sólo puede experimentarse en la música de un compositor que ofrezca ambas cosas al oído. Aprendamos de ello, por tanto, que en el lenguaje de un compositor de

Nueva Música sólo debemos hablar de *disonancia* si también vemos realizado en su música el *polo sonoro opuesto*. De lo contrario, tanto una como otra definición serían vanas.

Podemos ponernos como *ejercicio* modular de uno a otro lenguaje, y viceversa, en una pieza que comience suave, pase a «robusta» y vuelva a suavizarse. Si el principio transcurriese aproximadamente así:

en el curso de la pieza, manteniendo los motivos ( y ), podría resultar un clímax de tensión como este:

Quizá el lector sienta la tentación de fundir estos fragmentos en un pasaje completo, en el caso de que no prefiera usar ideas propias.

También quisiéramos observar cómo se desenvuelve, paralelamente a la separación del ámbito tonal de las voces, su *vida rítmica individual*. El mismo primer número de *Übung in drei Stücken*, op. 37, 1, de Hindemith, es un objeto de estudio ideal para ello. Veamos, por lo menos, tres fragmentos:

dodecatónica («relleno cromático del espacio»). De igual modo nos conducía muy a sus inmediaciones la técnica de composición a dos voces de Hindemith revisada en estas últimas páginas, que ofrecía a cada voz su propia reserva de notas, de tal forma que las voces no se duplican en cuanto a las notas de que disponen, sino que se completan mutuamente. Tras las revoluciones que han tenido lugar, desde una mayor distancia en el tiempo, la brecha se ve menos como tuvo que contemplarla el propio revolucionario (la pausa creativa de Schoenberg antes de las primeras obras dodecatónicas así lo documenta) y más como *continuidad*. ¿Acaso no es cierto que la temprana revolución clásica de los «Mannheimer» [los de Mannheim] se convierte, para nuestro oído muy posterior, en la unión sin costuras a la música de Pergolesi, muerto ya en 1736? Gran número de escritos teóricos de Schoenberg tratan de armonía, formas, contrapunto, instrumentación y lógica musical. Resulta llamativo que su invento de la época, el «*método de composición con doce notas que sólo se remiten a sí mismas*», no haya sido desarrollado también en un tratado, porque precisamente esta técnica compositiva completa y racionalmente organizada parece tender en una medida muy particular a su exposición en un amplio sistema de normas. La razón estriba, quizá, en que Schoenberg no se tomó el conjunto de reglas con tanta rigidez como su discípulo Webern y todos los seguidores, quienes, al parecer, pusieron la mirada más en Webern que en el propio Schoenberg. Lo cierto es que en la primera obra dodecatónica de Schoenberg, su *Klaviersuite* [Suite para piano], op. 21, encontramos libertades que un dodecatonista rígido no se hubiese permitido!

La aparición de notas ya usadas se evita de la manera más consecuente imponiendo la regla de que antes de la vuelta de una nota han de sonar todas las restantes. El *desgaste* es un argumento, y la *formación de centros* otro, para una misma cosa. Si se hace uso de todas las notas en la misma medida, nadie podrá entonces desperdiciar la impresión de un centro tonal. Ninguna nota domina ya a las otras, como antes podía y debía hacerlo la tónica. Pese a la *igualdad de derechos de las doce notas*, las piezas dodecatónicas pueden sonar, a la vez, distintas, del mismo modo que anteriormente podíamos distinguir unas de otras las piezas en Do mayor. Por de pronto, es posible colocar diferentes acentos en la construcción de la *serie*. Investiguemos algunos ejemplos famosos.

Alban Berg, Concierto para violín: triadas mayores y menores colocadas unas a continuación de otras para completar de esa forma

Como es lógico, quien se considere capaz puede incluir sugerencias de este tipo en los trabajos planteados anteriormente, para pasajes en los que las voces se tensan una contra otra.

MÚSICA DODECATÓNICA (SCHOENBERG, WEBERN, FORTNER)

Ya en la conducción de las voces de canto de los *George-Lieder*, de Schoenberg, nos vimos ocasionalmente casi en una composición

una escala de tonos enteros: Comienzo del coral «Es ist genug» [Ya basta]. La serie no contiene ni una sola segunda menor (1). Anton Webern, Sinfonía: La serie se refleja a partir del centro. No contiene ni un solo intervalo de quinta o cuarta (2). Webern, *Klavierstück* [Pieza para piano], op. póst.: siete segundas menores; ninguna cuarta/quinta (3). Schoenberg, Suite para piano: se perciben grupos tonales por el hecho de que se colocan juntas cuatro «teclas negras». Si se piensa en la serie tocada varias veces consecutivas, con *Re Si Do La Si Mi Fa Sol*, resulta una especie de ámbito Do mayor/Fa mayor de gran amplitud (4).

(1) escrito como serie:
«Es ist genug»

(2)

(3)

(4)

La serie confiere cierta tendencia a la música que se puede poner con ella, pero, no obstante, deja suficiente libertad al compositor. Observemos los tres primeros recorridos de la serie de la pieza para piano de *Anton Webern* (falta la última nota del tercero, cosa que, desde luego, no sería así si Webern hubiese supervisado el trabajo de imprenta) y confrontémoslas con una versión personal que, dentro del mismo tipo minuetto, se toma la precaución de alejarse estilísticamente lo más posible de la composición de Webern:

In tempo eines Menuetts [Tempo di minuetto]

A

B

La versión A (Webern) utiliza puntos que saltan continuamente entre los diferentes niveles de octava; B pone el acento en los movimientos por segunda. En A todos los sonidos son disonancias fuertes (séptima mayor, novena menor); en B sólo se oyen consonancias, aparte de un suave tritono. En el tercer compás, A realiza con notas largas bien apoyadas el grupo no tonal *Do Si Do#*; en ese

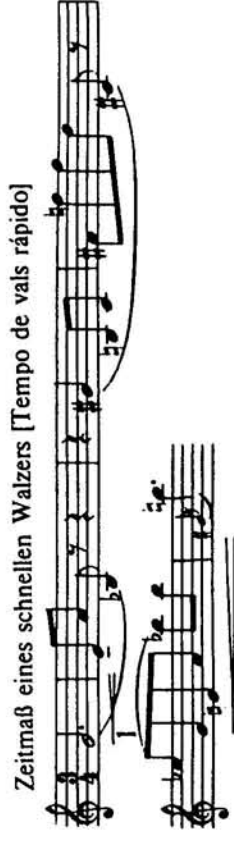
mismo lugar, B ofrece cierto acorde de Sol mayor con las notas apoyadas *La Si Sol*...

En ambas versiones se cumple una exigencia de primer orden de toda composición serial: la vuelta reiterada del mismo curso de notas debe quedar oculta al oyente. En A, las notas de destino melódico importantes son *Si* en el compás 1 y *Mib* en el compás 2. Estas dos notas no deben desempeñar el mismo papel en el siguiente pasaje y reciben otro significado. En B, *Sol#* queda destacada primeramente como nota superior de una sexta, en el segundo trayecto es una escurridiza semicorchea y en el tercero, la nota inferior de una tercera.

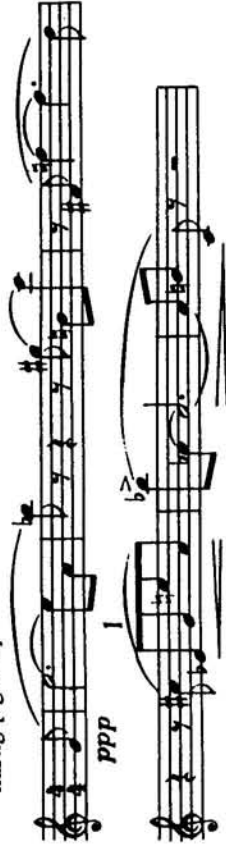
Esto nos conduce a nuestro primer ejercicio: componer una pieza con al menos cinco recorridos de la serie, de tal manera que ningún oyente pueda notar que la misma serie se sucede cinco veces. Nada de acordes dodecatónicos, por de pronto; es decir, *pura y simplemente a una voz*. No se olviden los silencios. (¡Si se coloca un silencio entre las notas 5 y 6, esto mismo no debe suceder en modo alguno en el siguiente recorrido!) Antes de la composición uno debe investigar siempre en una serie las posibilidades que se encierran en ella. He aquí, a modo de propuesta, una serie que no carga las tintas en un solo sentido, sino que contiene múltiples posibilidades: hay una cuarta (= una quinta), un tritono, tres terceras menores (= sextas mayores), dos segundas mayores (= séptimas menores), cuatro segundas menores (= sextas mayores) y una tercera mayor (= sexta menor), pues también el intervalo de la nota 12.^a a la 1.^a resultará eficaz melódicamente:



Veamos algunos comienzos, como representación de distintos tipos de música:



hastig [agitato]



sehr langsam [muy lento]



No los continúe el lector: emplee su orgullo en ideas propias; pero tóquelos completos una vez. Han de animarle a hacer música, salvándolo del mero despacho de un ejercicio con las notas. Nunca se vio a tantos compositores nada musicales ponerse a escribir tan repentinamente (y, ¡qué caramba!, sólo por poco tiempo) como tras la proclamación de las reglas dodecatónicas. Antes de escribir, imagínese un *tempo*, no del tipo metronómico (negra = 120), sino lo más «humano» posible (precipitadamente, lánguido o, por citar a Gustav Mahler, «como con torpeza y muy tosco» o «Allegro assai. Muy rebelde»); mientras se escribe, no se olviden los silencios, tan importantes, como tampoco las posibles repeticiones de notas (véase la pieza para piano de Webern) e inclúyanse los fraseos y las indicaciones dinámicas.

Siguiente ejercicio (paso a la polifonía). Escribese una composición al modo de la pieza para piano de Webern, en la que suenen dos notas al mismo tiempo. Según qué notas de la serie elija uno para tales acordes, éstos resultarán homogéneos o ricos en contrastes, tenso o suaves...

Siguiente paso. Una serie puede transportarse y continúa siendo la misma serie. Puede aparecer de cuatro formas. En retrogradación, R, transcorre hacia atrás; en inversión, I, se verá reflejada ho-