



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

**LA VARIACIÓN PROGRESIVA EN *VERKLÄRTE NACHT*, OP. 4,
DE ARNOLD SCHOENBERG Y SU IMPORTANCIA EN LA
CONSTRUCCIÓN DE LA OBRA, ASÍ COMO EN LA EVOLUCIÓN
DE SU MÉTODO DE ESCRITURA**

Tesis Doctoral.

Autor: Carlos Amat Arocas

Director: Iván González Cruz

Universitat Politècnica de València

Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte

Valencia, Enero de 2016

© 2015 Carlos Amat Arocas
Todos los derechos reservados

INDICE

Resumen	7
Resum	8
Abstract	9
Agradecimientos	11
Introducción	15
Metodología	29
PRIMERA PARTE	
1. Verso cadencioso, prosa progresiva	39
2. Secuencias repetidas, repeticiones secuenciadas	49
3. Un nuevo concepto unificador	67
4. La estructura nace o se hace	89
5. El concepto de “Variación Progresiva”	99
SEGUNDA PARTE	
6. Primera Sección . Cc. 1-49.....	135
7. Segunda Sección. Cc. 50-104	155
8. Tercera Sección. Cc. 105-131	167
9. Cuarta Sección. Cc. 132-187	171
10. Quinta Sección. Cc. 188-228	181
11. Sexta Sección. Cc. 229-278	187
12. Séptima Sección. Cc. 279-319	197
13. Octava Sección. Cc. 320-369	207
14. Novena Sección. Cc. 370-418	219
Conclusión: emancipación y llegada al poder del motivo	223
Apéndice:	
A. <i>Verklärte Nacht</i> , op. 4	231
B. <i>Traumleben</i> , op. 6, no. 3.....	281
Bibliografía	285

A Ana, Lucía, Simón y Valentín

A la memoria de mi padre, con todo mi cariño y agradecimiento

RESUMEN

El concepto de variación progresiva se refiere a un procedimiento creativo que fue planteado por primera vez por Arnold Schoenberg centrándose, sobre todo, en la música de Brahms. Esta tesis investiga el papel que dicho procedimiento tiene en Verklärte Nacht, la primera obra maestra de Schoenberg, explorando hasta qué punto marca las relaciones entre todos los temas que aparecen en ella. La primera parte sienta las bases del estudio en cinco capítulos dedicados, respectivamente, a la presencia de cadencias, la importancia de las secuencias, los elementos armónicos destacables, la estructura general de la obra y un ensayo sobre el concepto mismo de la variación progresiva como introducción al análisis temático que le sigue. La segunda parte efectúa el análisis sistemático de los motivos que aparecen en Verklärte Nacht, el cual lleva a la conclusión de que todos ellos provienen de una forma básica o Gestalt.

Dada la débil presencia de procesos cadenciales, la escasa funcionalidad de la armonía y la poco cohesionada estructura formal de la obra, el análisis temático de la pieza descubre en la variación progresiva el elemento primordial de cohesión y unidad. La generalización del uso del desarrollo motivico como forma de crear música otorga a las voces una gran independencia y muchos sucesos armónicos comienzan a ser casuales, en vez de causales. Las cualidades de los procesos explorados y descritos durante este estudio llevan a la conclusión de que el desarrollo motivico se puede considerar el nexo de unión entre la música tonal y la atonal, ya que es un procedimiento común en ambos bandos, con lo cual se puede decir que el camino de Schoenberg hacia la atonalidad no fue un cambio brusco ni una ruptura, sino una evolución continua que encuentra su principal hilo conductor en el proceso de construcción motivica.

RESUM

El concepte de variació progressiva es referix a un procediment creatiu que va ser plantejat per primera vegada per Arnold Schoenberg centrant-se, sobretot, en la música de Brahms. Esta tesi investiga el paper que el dit procediment té en Verklärte Nacht, la primera Schoenberg primerenc, explorant fins a quin punt marca les relacions entre tots els temes que apareixen en ella. La primera part assenta les bases de l'estudi en cinc capítols dedicats, respectivament, a la presència de cadències, la importància de les seqüències, els elements harmònics destacables, l'estructura general de l'obra i un assaig sobre el concepte mateix de la variació progressiva com a introducció a l'anàlisi temàtica que li segueix. La segona part efectua l'anàlisi sistemàtica dels motius que apareixen en Verklärte Nacht, el qual porta a la conclusió que tots ells provenen d'una forma bàsica o Gestalt.

Donada la dèbil presència de processos cadencials, l'escassa funcionalitat de l'harmonia i la poc cohesionada estructura formal de l'obra, l'anàlisi temàtica de la peça descobreix en la variació progressiva l'element primordial de cohesió i unitat. La generalització de l'ús del desenrotllament motívic com a forma de crear música atorga a les veus una gran independència i molts esdeveniments harmònics comencen a ser casuals, en compte de causals. Les qualitats dels processos explorats i descrits durant este estudi porten a la conclusió que el desenrotllament motívic es pot considerar el nexa d'unió entre la música tonal i l'atonal, ja que és un procediment comú en ambdós camps, amb la qual cosa es pot dir que el camí de Schoenberg cap a l'atonalitat no va ser un canvi bruscat ni una ruptura, sinó una evolució contínua que troba el seu principal fil conductor en el mètode de la construcció motívica.

ABSTRACT

The concept of progressive variation refers to a creative process that was first raised by Arnold Schoenberg, focusing mainly on the music of Brahms. This thesis investigates the role such proceedings have in Verklärte Nacht, Schoenberg's earliest masterwork, exploring till what extent they rule the relationships between all the themes appearing in the piece. The first part sets the basis of this study in five chapters dedicated, respectively, to the presence of cadences, importance of the sequences, remarkable harmonic issues, overall structure of the work and an essay on the concept of progressive variation that serves as an introduction to the thematic analysis that follows. The second part is devoted to a systematic analysis of the motives appearing in Verklärte Nacht, which leads to the conclusion that all of them are originated on a basic form or Gestalt .

Given the weak presence of cadential processes, the limited functionality of harmony and the apparently inconsistent formal structure of the work, the thematic analysis of the piece brings out the progressive variation as an essential element of cohesion and unity. The widespread use of motivic development as a way of creating music gives great independence to the voices and many harmonics events begin to be casual rather than causal. The qualities of the processes explored and described in this study lead to the conclusion that motivic development can be considered the link between tonal and atonal music, since it is a common procedure on both sides. Therefore, it can be suggested that Schoenberg's path towards atonality was not a sudden change or a break, but a continuous evolution that finds its main thread in the method of motivic construction.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera aprovechar este espacio para dejar constancia de mi más sincero agradecimiento a mi director de Tesis, Dr. Iván González Cruz, por aceptar dirigirme en este trabajo tan apasionante, por su paciencia y, especialmente, por su generosidad. Sin su valiosa dirección y sus sabias recomendaciones no hubiera podido darle forma a esta tesis ni plasmar las conclusiones a las que he llegado en este estudio.

Un especial agradecimiento, al Dr. Tom Benjamin, profesor de Teoría y Composición en el Peabody Conservatory de Baltimore, quien fue mi guía en la exploración del tortuoso pero fascinante mundo del cromatismo tonal, así como el del análisis schenkeriano.

No desearía olvidar aquí la figura del Dr. Elam Ray Sprenkle, también profesor en Peabody, quien hizo nacer en mí la pasión por el estudio de la Historia y la música del cambio de siglo XIX al XX.

Igualmente deseo expresar mi agradecimiento a Belmont Music Publishers de Los Angeles por concederme la autorización para utilizar la gran mayoría de ejemplos empleados en este estudio.

Este estudio no hubiera sido posible sin el apoyo incondicional, la paciencia, la comprensión y el cariño que me han profesado mi mujer y mis hijos. Las palabras no son suficientes para describir mi amor y agradecimiento hacia ellos.

Por último, quisiera mostrar mi gratitud a mis padres por todo lo que hicieron por mí y la formación que me proporcionaron, con mención especial a mi padre, quien, por unos días, no ha podido ver realizarse este sueño. Espero que se sienta orgulloso dondequiera que esté.

A todos ellos, mi mayor reconocimiento y gratitud.

[Schoenberg] compuso un sexteto para cuerdas sobre un poema de Richard Dehmel. Por lo que yo sé, fue la primera música programática escrita para formación de cámara. De nuevo, intenté persuadir al consejo del *Musikverein* para interpretar esta pieza –pero esta vez no tuve suerte. La pieza fue “revisada” y el resultado fue terrible. Un miembro del jurado expresó el veredicto con estas palabras: “Esto suena como si alguien hubiera pasado el trapo sobre la partitura de *Tristan* cuando la tinta estaba todavía húmeda.” Bueno, ese sexteto–*Verklärte Nacht*–es una de las obras más frecuentemente interpretadas de Schoenberg y una de las piezas más tocadas de la literatura para música de cámara en general.

(Alexander von Zemlinsky, “Jugend-Erinnerungen” [Recuerdos de Juventud], en *Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag*, 13 de Septiembre 1934. Viena, 33–35, citado en Arnold Schoenberg Center:

<http://www.schoenberg.at/index.php/en/1934-alexander-zemlinsky-jugend-erinnerungen-2>).

INTRODUCCIÓN

Normalmente respondo a la pregunta de por qué ya no escribo como lo hacía en el período de *Verklärte Nacht* diciendo: ‘Lo sigo haciendo, pero poco puedo hacer si la gente aún no se ha dado cuenta.’ En el caso de algunas obras sobre las que se me ha preguntado esto, por ejemplo, mi *Segundo Cuarteto de Cuerda* (...), la gente está en verdad empezando a reconocerlo incluso ahora y a perdonarme por componer no sólo tan bellamente como antes, sino también mucho mejor que entonces.¹

Con 25 años y a las puertas del nuevo siglo XX, el compositor Arnold Schoenberg, casi autodidacta, escribe *Verklärte Nacht*, una obra que resume de forma magistral la práctica compositiva del siglo XIX y, de la mano de esta práctica, abre la puerta del nuevo siglo resolviendo las tensiones musicales entre los acólitos de Wagner y los de Brahms de un plumazo. Y lo hace de la manera más sutil posible, sin levantar la voz, pues, aunque anclada a las estructuras triádicas tradicionales, la pieza combina con toda lógica elementos tan distantes como la claridad y la ambigüedad. Esto le da los avales necesarios para ser una obra clave que actúa de nodo entre lo que hubo y lo que habría, entre lo que se había logrado y lo que estaba por plantearse. A pesar de ello y de su inmensa aceptación en las salas de conciertos, el estudio pormenorizado de los procedimientos creativos y la estructura interna de *Verklärte Nacht*, es un terreno que todavía no ha sido explorado en la magnitud en que lo han sido otras piezas clave, como la *Primera Sinfonía de Cámara*, el *Segundo Cuarteto de Cuerda*, o *Pierrot Lunaire*, por poner sólo unos ejemplos.²

¹ Schoenberg al Dr. Geheimrat H. Hinrichsen (médico, profesor de la Universidad de Viena), Berlín, 12 de febrero, 1927, en *Arnold Schoenberg-Letters*, ed. Erwin Stein, trad. E. Wilkins y E. Kaiser (Londres: Faber&Faber, 1974), 124.

² He aquí una recopilación de los títulos en los que se puede hallar algún tipo de estudio, más o menos extenso, sobre *Verklärte Nacht*: Egon Wellesz, *Arnold Schoenberg*, trad. W. H. Kerridge (Londres: Dent&Sons, 1935); Andrew Porter, “Modern German Chamber Music,” en *Chamber Music*, ed. Alec Robertson (Harmondsworth: Penguin Books, 1957); Arnold Whittall, *Schoenberg Chamber Music* (Londres: BBC Pub., 1972); Philip Friedheim, *Tonality and Structure in the Early Works of Arnold Schoenberg* (Tesis doctoral, New York University, 1963); Walter Frisch, *The Early Works of Arnold Schoenberg. 1893-1908* (Berkeley: University of California Press, 1993); Richard Swift, “Tonal Relations in Schoenberg’s *Verklärte Nacht*”, *Nineteenth-Century Music* 1, no. 1 (1977): 3–14; Pfannkuch, Wilhelm,

El progreso formativo musical de Arnold Schoenberg merece ser descrito aquí con cierto detalle, ya que ofrece una imagen de la situación creativa del compositor en el momento en que escribió su Op. 4. Nacido en 1874, sus padres no mostraron un interés particular en que su hijo estudiara música, ya que la esperanza de Samuel, su padre, era que Arnold acabara siendo ingeniero. Sin embargo, quizás más por la tradicional inclinación musical característica de las familias de tradición judía que por vocación, el pequeño Schoenberg comenzó tempranamente a recibir lecciones de música, en las que pudo demostrar muy pronto la posesión de un talento musical incuestionable. A la edad de ocho años empezó a recibir lecciones de violín, e inmediatamente, y de forma autodidacta, empezó a componer obras tomando como modelo los duetos de autores como Pleyel y Viotti, que son los que tocaba en sus clases. Según MacDonald, "al principio estas pequeñas piezas progresaban sólo a medida que su técnica de violín mejoraba; pero pronto, tras leer una biografía de Mozart, se inspiró para imitarle y componer sin la ayuda de un instrumento."³ Según cuenta el propio MacDonald, su verdadero progreso se inicia al entrar en el instituto, donde conoció a un muchacho llamado Oskar Adler, quien fue su amigo durante el resto de su vida. Adler enseñó a Schoenberg rudimentos de armonía y educación auditiva, y fue con quien, junto a uno de los primos de Arnold, formó un trío de dos violines y viola, para el que Schoenberg realizó todo tipo de arreglos y alguna que otra pieza original. Schoenberg aprendió las formas musicales a partir de una enciclopedia popular. Eventualmente el trío se convirtió en cuarteto, para el cual Schoenberg pasó a tocar la viola, en primer lugar, para terminar tocando el violonchelo en él. Según se decía, a pesar de no tener una técnica exquisita en el violonchelo, sí tocaba con gran carácter y una intensa musicalidad. Es evidente que la experiencia de tocar todos los instrumentos del cuarteto supuso para Schoenberg una fuente de formación e información valiosísima para un compositor que tanta música de cámara escribiría posteriormente.

El padre de Schoenberg murió cuando el joven Arnold contaba con sólo 15 años, de manera que la nueva situación familiar le obligó a ponerse a trabajar de empleado en un

"Zu Thematik und Form in Schönbergs Streichsextett," *Festschrift Friedrich Blume: Zum 70. Geburtstag*, ed. Anna A. Albert y W. Pfannkuch (Kassel: Bärenreiter, 1963), 258-71; David Lewin, "On the 'Ninth Chord in Fourth Inversion' from *Verklärte Nacht*," *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 10, no. 1 (1987); y Ethan Haimo, *Schoenberg's Transformation of Musical Language* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2006).

³ Malcolm MacDonald, *Schoenberg* (Londres: Dent&Sons, 1976), 19.

pequeño banco privado, con lo que tuvo que dejar la escuela. Sin embargo, la música seguía siendo el principal centro de interés, ya fuera tocando, componiendo o escuchándola en las pocas ocasiones en las que podía acudir a un concierto, por lo que a ella dedicaba el tiempo libre que le permitía el trabajo bancario, el cual odiaba con todas sus fuerzas. En esta época perteneció a la orquesta amateur *Polyhymnia*, en la que tocaba el violonchelo, y fue en esa agrupación en la que conoció, en 1893, al joven director y compositor Alexander von Zemlinsky, con el que inició una gran amistad.⁴ Zemlinsky fue el único profesor que dio a Schoenberg algo parecido a lo que hubiera aprendido en una formación musical reglada, ya que le instruyó en los principios de la composición. Él mismo fue educado en un conservatorio y era un protegido de Brahms.⁵ También recibió consejos y ánimos de autores como Josef Labor, al que envió un movimiento de un cuarteto en DO mayor hacia 1894, y de Richard Heuberger, pero es a Zemlinsky a quien Schoenberg debía la mayor parte de su formación, al menos la parte que no vino de su propio talento e intuición musical.

En 1895 el banco en que trabajaba se fue a la bancarrota, con lo que Schoenberg quedó libre de tan odiado puesto y pudo por fin dedicarse por completo a su vocación musical. Su familia estuvo en contra de ello e hizo todos los esfuerzos necesarios para reconducir su carrera bancaria, excepto en el caso de su tío Fritz Nachod, el único que le apoyaba en su romántica determinación, pero Schoenberg se mantuvo firme en su decisión y empezó a encontrar empleo en áreas tan diversas como la dirección de coros amateurs, orquestación de operetas y arreglos para piano de música de otros autores. Es evidente que todas estas experiencias otorgaron a nuestro protagonista una sólida oportunidad para conocer de primera mano y practicar todo tipo de técnicas instrumentales y compositivas. Schoenberg, huérfano de instrucción musical sistematizada, recibió con esta práctica continua y remunerada en el mundo musical real una fuente incalculable de herramientas creativas, lo cual explica la increíble habilidad que demuestra, ya desde sus primeras obras, en el dominio de las técnicas formales y de orquestación.

⁴ No sólo fue la amistad lo que les relacionó, ya que Schoenberg se convirtió en cuñado de Zemlinsky en 1901 al casarse con su hermana Mathilde.

⁵ De acuerdo con MacDonald, Zemlinsky fue "uno de los primeros compositores de la nueva generación que rompió el eje Brahms-Wagner que durante mucho tiempo había dividido el mundo musical en campos opuestos." (MacDonald, *Schoenberg*, 21)

Schoenberg continuaría escribiendo canciones, cuartetos y piezas para piano hasta que en 1897 compuso un cuarteto para cuerdas en RE mayor, que fue propuesto por su amigo Zemlinsky a la *Wiener Tonkünstlerverein* para su estreno. Zemlinsky era miembro del comité y no fue difícil conseguirlo, por lo que el cuarteto fue representado en dos conciertos en 1897-1899, con una buena acogida de público. Incluso fue merecedor del siguiente comentario del todopoderoso crítico Eduard Hanslick: “Me parece que un nuevo Mozart está creciendo en Viena.” Comenta Nicolas Slonimsky, no sin marcada ironía, que “por suerte para Hanslick no vivió lo suficiente para escuchar la música posterior del nuevo Mozart.”⁶ Sin embargo, el cuarteto no satisfacía las ansias creadoras de su autor, por lo que no fue interpretado de nuevo ni publicado durante el resto de su vida.

Según MacDonald, el abandono del judaísmo por parte de Schoenberg y su adhesión al Protestantismo, ejerció el efecto de terminar con una primera etapa en la inquieta e incansable vida creativa de Schoenberg, en la que pocas obras llegaban a terminarse.⁷ Sea cual sea la razón, lo cierto es que en septiembre de 1899, estando de vacaciones con Zemlinsky en Payerbach, el joven compositor e intérprete autodidacta compuso una obra maestra, la primera: *Verklärte Nacht*, inspirada en el poema homónimo de Richard Dehmel, y lo hizo en el tiempo récord de tres semanas. Esta vez, al ser presentada al *Tonkünstlerverein* no obtuvo tan buenos resultados, como muestra la cita de Zemlinsky que precede a esta introducción.

Schoenberg había hecho espectaculares avances en su estilo y capacidad para componer, y ya empezaba a ser difícil de digerir para la mayoría de sus coetáneos. Con *Verklärte Nacht*, Schoenberg creó una extraña pieza de música de cámara con connotaciones literarias bien definidas, aunque la idea de lo programático en *Verklärte Nacht* es algo que no deja de ser relativo, al contrario de lo que marcó la tendencia de final de siglo en sus contemporáneos y predecesores. Los compositores post-románticos habían dado por válido el precepto de la adhesión a referencias literarias o plásticas como nuevo modo de expresión musical, en el continuo afán que los creadores siempre tienen por superar o distanciarse de su pasado. No obstante, para muchos el hecho de poder aferrarse a un texto supuso una manera fácil de componer, de dar una cohesión a

⁶ Cita y comentario en Nicolas Slonimsky, *The Listener's Companion: Great Composers and Their Works* (Londres: Schirmer Trade Books, 2012), 279.

⁷ Malcolm MacDonald, *Schoenberg*, 22.

pasajes musicales que a priori no la tendrían. Cuenta Richard Swift que Tchaikovsky, mientras escribía *Romeo y Julieta* en 1869, recibió este consejo de Balakirev: “Determina tu plan. No te preocupes por las ideas musicales en sí.”⁸ Así, Balakirev ponía en primer plano la importancia de planificar la composición musical, para lo que tener referencias extramusicales era de gran ayuda. Swift valora en cambio la pieza de Schoenberg como un ejemplo de música inspirada en un poema, aunque “con unas relaciones estructurales internas que podían ser correlacionadas con procesos puramente musicales.” Otros autores han intentado yuxtaponer los hechos del poema con los hechos musicales, entre los que destaca, por su proximidad en el tiempo y su contacto directo con Schoenberg, Egon Wellesz y su biografía sobre Schoenberg de 1925, donde dedica un breve apartado a *Verklärte Nacht*, en el que realiza analogías punto por punto entre el poema y la música.⁹ No existe prueba de que éstas fuesen conocidas por el autor. No obstante, en 1950 Schoenberg escribió, seguramente por exigencias comerciales de la compañía discográfica, unas notas al programa para un LP en 1950 que intentan establecer una serie de conexiones entre la música y algunos de los versos.¹⁰ Lo que parece evidente es que Schoenberg no siguió el consejo que Balakirev dio a Tchaikovsky, o al menos no en ese orden, ya que el plan fue determinado con más de medio siglo de retraso respecto a la fecha de composición. En cualquier caso, lo que queda en *Verklärte Nacht* de música programática no es más que una reminiscencia de lo que ésta fue, y, como afirma Oliver Neighbour, el conocimiento del contenido del poema “es de una importancia secundaria para el oyente, porque la falta de acción permite a la obra ser entendida como una composición abstracta de un solo movimiento.”¹¹

Mucho les debe este sexteto a otros compositores, especialmente en los casos de Brahms y Wagner. Al primero le debe la técnica de construcción temática que él mismo bautizó con la expresión *variación progresiva* cuando posteriormente, en *Brahms el*

⁸ Richard Swift, “Tonal Relations in Schoenberg’s *Verklärte Nacht*”, 2, citando Michael D. Calvocoressi y Gerald Abraham, *Masters of Russian Music* (New York: A. A. Knopf, 1936).

⁹ Egon Wellesz, *Arnold Schoenberg*, 66-73.

¹⁰ Arnold Schoenberg, *Arnold Schoenberg: Program notes (Analysis)*, en Arnold Schoenberg Center: <http://www.schoenberg.at/> [Ruta: (English version) Schönberg>Compositions>Op.4>Notes(1950)] (visitado en Agosto de 2015).

¹¹ Oliver Neighbour, “Arnold Schoenberg.” En *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2nd ed., s.v. “Schoenberg, Arnold.

Progresivo,¹² analizó los tipos de construcciones motivicas de la música de Brahms, muchos de los cuales habían sido empleados ya por Schoenberg en el sexteto, quizás sin él mismo percatarse de hasta qué punto lo habían sido. La deuda con Wagner se basa en el uso exhaustivo que hace de las técnicas de secuencia y repetición, y el uso del *leitmotiv*, aunque en gran medida empañado por el continuo desarrollo de éste. Schoenberg cuenta que era ya "brahmsiano" cuando conoció a Zemlinsky, quien profesaba una admiración hacia la obra de Wagner en igual medida que la de Brahms, lo que, según Schoenberg, explica que "en *Verklärte Nacht* la construcción temática está basada en el modelo wagneriano de 'modelo y secuencia' sobre una armonía errante, por un lado, y en la 'técnica de variación progresiva' de Brahms –así la llamo yo– por el otro."¹³ En la conjunción de estas dos corrientes estéticas tan adversas encontró Schoenberg su estilo personal, de entrada enriquecido por un campo armónico mucho más denso y rico, en el que la disonancia se encuentra cada vez más cómoda.

Se ha tildado con frecuencia a Schoenberg de compositor intelectual, al que le faltaba corazón a la hora de componer, una opinión bastante generalizada de quien fue capaz de crear un sistema tan "abstracto" como el dodecafónico.¹⁴ Él se muestra sensible a este concepto que tienen de él en numerosos comentarios a lo largo de su vida: "Mis adversarios han dicho de mí que soy un constructor, un ingeniero, un arquitecto, hasta un matemático –y no para adularme–, por causa de mi método de composición con doce sonidos. A pesar de conocer mis *Verklärte Nacht* y *Gurre-lieder*, y aunque a algunos les agradasen estas obras por su emotividad, dijeron que mi música era árida y me negaron espontaneidad. Pretendieron insinuar que lo que yo ofrecía era un producto del cerebro, no del corazón."¹⁵ Especialmente sensible a este tipo de críticas, Schoenberg se esmera, en cuanto tiene la ocasión, en insistir en el carácter divino del compositor como voz directa del Creador, y concluye aseverando que ni el corazón por sí mismo, ni el cerebro por su parte, son autosuficientes para la creación:

¹² Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, Ed. Leonard Stein (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1975), 398-441.

¹³ Schoenberg, *Style and Idea*, 80.

¹⁴ Véase un ejemplo en Lily E. Hirsch, *A Jewish Orchestra in Nazi Germany: Musical Politics and the Berlin Jewish Culture* (Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press, 2010), 74-75, donde se narra cómo alguien tan influyente como Ernest Bloch atacaba a Schoenberg por su judaísmo (¡en 1947!), pero sobre todo, atacaba el "intelectualismo y elitismo" en la música de Schoenberg.

¹⁵ Schoenberg, *Style and Idea*, 121.

“En primer lugar, en todo lo que en el arte es de valor supremo se debe mostrar el corazón tanto como el cerebro. En segundo lugar, el verdadero genio creador no encuentra dificultad para dominar mentalmente sus sentimientos; ni el cerebro ha de producir tan sólo lo árido y lo inexpresivo al concentrarse en la corrección y en la lógica.”¹⁶

Es conocida la defensa que hace Boulez ante quienes acusan a Schoenberg de intelectualista, en un artículo de 1974: “Según la cronología de sus obras, Schoenberg compuso rápidamente y de forma espasmódica (...) El tiempo de la composición es, en general, muy breve (...) La historia de las obras de Schoenberg denota una invención impulsiva, discontinua –en suma, ‘genial’, en el sentido más convencionalmente romántico del término –. ¿Cómo conciliar este hecho con el intelectualismo de que se le acusa?”¹⁷ En cualquier caso, parece que la opinión general del público y de los músicos, que se extiende hasta nuestros días, corresponde a lo que el gran director Bruno Walter, dos años más joven que Schoenberg, escribiría en sus memorias en 1947:

Por mucho que admirase el valor y la actitud inquebrantable de Schoenberg, por muy profundamente impresionado que estuviera por su musicalidad exquisita, y por atraído que estuviera por gran parte de sus últimas composiciones camerísticas y vocales, me sentí crecientemente incapaz de seguirle en su camino, porque lo consideré un camino equivocado . . . debo admitir que mi constitución musical no es compatible con las obras que ha producido después de sus cuartetos. Arnold Schoenberg es indudablemente no sólo un puro e incorruptible idealista, sino también un músico poderosa y únicamente intuitivo. Hablo muy en serio cuando digo que sería feliz si en una existencia futura, en la cual pudiese gozar del beneficio de órganos superiores de percepción musical, yo fuera capaz de pedirle perdón por mi primitiva y mundana falta de entendimiento.”¹⁸

Seguramente una inmensa mayoría de amantes de la música y músicos profesionales firmarían estos párrafos sin dudarlos, pues no se puede expresar esto con palabras más amables y humildes (aunque sería discutible pensar si no hay cierta ironía en la parte final), ya que refleja con enorme clarividencia el sentir general hacia la música escrita sobre la base de la atonalidad y del serialismo, relegándola a música para iniciados. Preguntado por su opinión sobre la música para cuarteto de la Segunda Escuela de Viena, el violonchelista del Cuarteto Guarneri, David Soyer, respondió lo siguiente:

¹⁶ Schoenberg, *Style and Idea*, 75.

¹⁷ Pierre Boulez, *Puntos de referencia* (Barcelona: Gedisa, 2001), 256.

¹⁸ Bruno Walter, *Theme and Variations, an Autobiography*. (London: Hamish Hamilton, 1966), 187.

Yo considero una obra maestra *Noche Transfigurada*, y creo que el *Cuarto Cuarteto* es una obra expresiva y romántica a su manera. Pero en general, mi interés decrece cuando se trata de la música dodecafónica de Schoenberg. El sistema parece limitador y sin mucho sentido. La incesante tensión armónica tiende a adquirir al final cierta monotonía, como un largo acorde de séptima disminuida.¹⁹

Quizás, en un intento del subconsciente colectivo de los teóricos y estudiosos de compensar esta sensación tan extendida, una parte importante de las investigaciones realizadas sobre la obra de Schoenberg se concentra en lo que a priori parece más interesante de su producción, es decir, la música atonal y serial, confinando la música anterior a meros pasos necesarios en la trayectoria posterior, los cuales merecen escasa atención, y por eso obras como el Op. 4 han sido objetos de estudio de menor entidad que otras.

Sin embargo, *Verklärte Nacht* ofrece muchos aspectos importantes en medio de la gran evolución que Schoenberg iniciará después, y es de gran valor para los estudiosos de la música, tanto tonal como post-tonal. Se trata de una pieza de carácter sinfónico altamente emocional en expresión, difícil de estructurar en la constante metamorfosis de los motivos que la componen, y sobre todo polifónica en un grado al que los oyentes de su tiempo no estaban acostumbrados. El éxito de Schoenberg en esta creación indica el veloz desarrollo de este joven músico sin apenas formación. El manejo de la tonalidad a gran escala es digno de elogio, pues mantiene el RE como eje tonal de la obra a pesar de continuas excursiones hacia áreas tonales muy remotas, y es asombrosa la capacidad del autor para fusionar entre sí flujos diatónicos tradicionales con la tensión de un creciente cromatismo, sin quebrar en ningún momento la unidad de la obra. Schoenberg volverá a intentar algo similar con su obra siguiente, *Pelleas et Melisande*, Op. 5, sin aportar realmente nada nuevo en cuanto a evolución armónico-motívica respecta, y, con su *Kammersinfonie*, Op. 9, su siguiente obra maestra, llega un paso más allá al jugar de una manera predominante con las armonías cuartales, la escala de tonos enteros y la relación entre MI mayor y FA mayor como centros tonales casi compartidos. Pero si hay algo que *Verklärte Nacht* aporta, por encima del resto de sus obras inmediatamente posteriores, es una elaboración motívica inauditamente minuciosa y omnipresente.

¹⁹ David Blum, *El arte del cuarteto de cuerda* (Barcelona: Idea Books, 2000), 195-196.

Estado de la cuestión

Los trabajos que han abordado el análisis motivico de esta obra lo han hecho de manera casi pasajera. Además, hay que diferenciar dos tipos de estudios temáticos de esta obra. Por un lado están los que hablan de los temas como elementos diferenciadores de las distintas secciones de la obra, igual que en la forma sonata se suele hablar del primer y segundo tema como estructuras melódicas asociadas a bloques formales bien diferenciados adscritos a una determinada forma musical. Entre estos, cabe mencionar los trabajos de Swift y Pfannkuch, que intentan por todos los medios dar con una respuesta acerca de la forma de la obra. Por otro, están los trabajos que se centran en la existencia y desarrollo de las células motivicas durante la pieza, entre los que hay que citar a Porter, que apenas dedica unos párrafos y un ejemplo a lo que son las relaciones motivicas entre los temas; y a Frisch, que es quien más ha profundizado en esta materia en *The Early Works of Arnold Schoenberg*.²⁰ Frisch dedica hasta seis páginas a hablar sobre el estilo y la estructura motivica, incluyendo una lista muy completa con los temas principales, afirmando, ya desde el principio, que "se puede decir que [la obra] está conformada por procesos temáticos y procedimientos armónicos a gran escala que residen en su mayor parte fuera de la tradición de la forma sonata." Con la excepción de este último trabajo, la gran mayoría sólo repasan superficialmente los aspectos motivicos del Op. 4, y no existe ningún estudio que plantee una revisión completa de todos los elementos motivicos de esta pieza. Es por eso que considero insuficiente el trabajo realizado sobre la importancia de la elaboración motivica en el sexteto, y me parece necesario sacar a relucir las razones por las que una obra tan singular y atrevida, me atrevería incluso a decir que inclasificable, mantiene su coherencia y resulta tan gratificante de escuchar e interpretar.

En mi opinión, podríamos considerar las obras escritas entre *Verklärte Nacht* y las *Piezas para Piano Op. 11*, como la transición entre las obras tonales de Schoenberg y la primera obra atonal. Esto, junto con todas las composiciones anteriores, completaría lo que sería la primera etapa compositiva de Schoenberg, la etapa tonal. La segunda etapa, la etapa atonal, comprende las obras escritas entre el Op. 11 y el Op. 23, en el que ya una de las piezas es enteramente dodecafónica, con lo que se convierte en el nexo con la

²⁰ No en vano es también el autor de *Brahms and the Principle of Developing Variation* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984), y uno de los mayores estudiosos de la variación progresiva.

etapa posterior, marcada por la composición con doce sonidos. Es difícil establecer fronteras exactas entre estos mundos tan diferentes, ya que dentro de cada etapa conviven obras de diferente constitución y por ello existe una gran diversidad de opiniones al respecto.²¹ Entre ellas destacan las de Ethan Haimo, quien afirma que la música *atonal* en sí no existe, que Schoenberg nunca se aleja de la idea del centro tonal,²² y, diametralmente opuesto a esta idea, el artículo de Allen Forte "Schoenberg's Creative Evolution: The Path to Atonality,"²³ en el que se investigan varias de sus obras posteriores al Op. 4 en los términos de la *Pitch Class Theory*.²⁴ El estudio de Forte se dedica enteramente a las características de los motivos en dichas obras, vistas desde el abstracto punto de vista de esa teoría, poniendo como primer ejemplo de obra completamente atonal una pieza que completó Schoenberg pocos días antes de empezar a escribir su Op. 11 en 1909. Se trata de la canción *Am Strande*, que no fue publicada hasta 1966.²⁵ En cualquier caso, el mismo Schoenberg renegaba del término 'atonal', ya que, según él mismo, las notas atonales, es decir, notas sin ninguna relación entre ellas, no existen.²⁶

En el comienzo del siglo XX, Schoenberg forjó su camino a la nueva música no a través de los modernos géneros de drama musical o poema sinfónico, sino en la tradición de la música de cámara. Las obras que compuso sobre todo en Viena, entre 1899 y 1908, desviaron dramáticamente la corriente dominante de la música austro-germánica. Con *Verklärte Nacht*, Op. 4, el *Primer Cuarteto de Cuerda*, Op. 7, la *Kammersinfonie*, Op. 9, el *Segundo Cuarteto de Cuerda*, Op. 10, así como varios ciclos

²¹ Para Stuckenschmidt, por ejemplo, la primera obra atonal es *Das Buch del Hängenden Gärten*, Op. 15 [Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schoenberg: His Life, World and Work* (New York: Schirmer Books, 1977), 52].

²² Haimo, *Schoenberg's Transformation of Musical Language*.

²³ Allen Forte, "Schoenberg's Creative Evolution: The Path to Atonality," *Musical Quarterly* 64, no. 2. (1978): 133-176.

²⁴ Esta teoría fue desarrollada por él mismo en su obra *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

²⁵ Aparentemente Schoenberg no quiso hacer pública esta canción debido a su letra, que consideró inapropiada para ser colocada junto con las dos canciones del Op. 14 (escritas en 1908). Véase la descripción detallada de las circunstancias en Bryan R. Simms, *The Atonal Music of Arnold Schoenberg, 1908-1923*, (New York: Oxford University Press, 2000), 37-38.

²⁶ Joseph H. Auner, "Arnold Schoenberg Speaks: Newspaper Accounts of His Lectures and Interviews, 1927-1933", en Walter Frisch, *Schoenberg and his World* (New Jersey: Princeton, 1999), 269.

de *lieder*, se sacan a relucir cuestiones fundamentales de género, forma, armonía, y estilo temático en maneras que fueron decisivas, no sólo para Schoenberg mismo, sino también para mucha de la música que siguió en el siglo XX. Éstas son las primeras obras en donde podemos encontrar secciones sin una tonalidad definida. Al principio esto ocurre sólo en pequeñas partes de las piezas y podríamos considerarlas simples “excepciones” (cf. análisis de *Traumleben*).²⁷ Sin embargo, conforme avanzamos hacia obras posteriores, estas secciones comienzan a rellenar pasajes enteros, transiciones e incluso desarrollos completos, en los que hay una fluctuación cromática casi absoluta, sin apenas puntos de referencia armónicos. En obras como la *Kammersinfonie*, Op. 9, o el *Segundo Cuarteto de Cuerda*, Schoenberg alcanza los límites de la tonalidad cromática, con una nueva concepción en la cual el uso de las disonancias llega a un punto en el que éstas pierden su necesidad de resolver en consonancias, lo que él mismo llamó la “emancipación de la disonancia,”²⁸ según la cual las disonancias no son más que consonancias alejadas de la fundamental en la serie de armónicos. Hay en estas composiciones formaciones de tonos enteros y acordes por cuartas, tal como encontramos en Debussy o Scriabin. Pero Schoenberg concibe todo esto como derivaciones de formaciones acordales tradicionales y no como campos armónicos estáticos e independientes sin ninguna tendencia resolutive. De hecho, incluso cuando pierden sus obligaciones de resolución, las notas de adorno y las disonancias “emancipadas” todavía dependen de la línea. Ésta es una cualidad primordial en sus obras atonales, y será uno de los cimientos del sistema dodecafónico que está por llegar. Precisamente en ese sentido la variación motivica juega un papel fundamental, ya que se convierte en una herramienta imprescindible para el juego motivico.

Verklärte Nacht es una obra situada en el límite entre el período más primitivo de Schoenberg y su transición al período atonal. Es todavía una obra eminentemente tonal, pero muestra ya signos claros e inequívocos de la búsqueda de nuevas maneras de escribir. Entre sus logros más innovadores están el uso anecdótico del anecdótico acorde (permítaseme la redundancia) de “novena invertida”, y la cualidad especial que Schoenberg le da a la sexta aumentada como sustituto de la dominante. Como prueba

²⁷ En *My Evolution* (1949), Schoenberg se refiere a pasajes en *Verklärte Nacht*. Véase por ejemplo los cc. 138-139 como pasajes “de tonalidad libre que pueden ser consideradas premoniciones del futuro”. (*Style and Idea*, Ed. Leonard Stein, Univ. of California Press, Los Angeles, 1975), 81-82.

²⁸ Arnold Schoenberg, *Funciones estructurales de la armonía*, original en inglés 1954 (Labor, Barcelona, 1990), 184.

de que este último logro es algo más que anecdótico veremos que aparece en todos los rincones de una pieza como *Traumleben*, escrita cuatro años después. En ella utiliza este acorde como uno de los múltiples resultados de la intersección de dos o más tonalidades aparentemente distantes. Esta vía de pensamiento compositivo comienza una reacción en cadena que permitirá a Schoenberg agrupar cualquier grupo de tonalidades, encontrando siempre alguna relación entre ellas.

Objetivo de este trabajo

Mi intención es demostrar que el proceso de variación motivica en *Verklärte Nacht* es el principal generador de la forma de la pieza, y que es tal la cohesión temática a lo largo de toda ella, que se puede decir que todas están interrelacionadas hasta el punto de encontrar en la primera célula el punto de origen de las demás. En definitiva, el objetivo principal de este estudio consiste en la observación y análisis de los procedimientos de transformación de las células y motivos de *Verklärte Nacht*, de modo que se ponga de relieve el papel aún más revolucionario que tienen éstos en el desarrollo y evolución de la historia de la música occidental. La armonía, inseparable de cualquier otro elemento de la pieza, resultado de los sucesos verticales en el tiempo, que siempre los hay, ha sido ampliamente estudiada sobre ésta y muchas otras obras,²⁹ permitiendo dibujar un perfil histórico en la forma de escribir música y también en la forma de escucharla, ya que apela al oído en primera instancia, sin retraso, con inmediatez. El desarrollo motivico no resulta tan directo, no se percibe en una primera escucha, y quizás por eso no merece nuestra atención. La música de Brahms tuvo que esperar a que fuera el mismísimo Schoenberg quien se percatara de la enorme potencialidad de este procedimiento, lo cual puso a Brahms, de un plumazo, entre los compositores más innovadores de su tiempo. Así, en este trabajo pretendo trazar, de forma análoga, todas las correspondencias necesarias entre los elementos de *Verklärte Nacht* para refutar la idea general de que en esta época Schoenberg todavía no era el revolucionario que sería después, y demostrar que en ella se encuentran las semillas indiscutibles de las revoluciones inminentes. Como resultado de todo esto, pretendo probar que la revolución atonal no fue tal, pues el principal motor de la música atonal, que es el

²⁹ Uno de los estudios más recientes sobre la cuestión lo ofrece Ethan Haimo, *Schoenberg and the Transformation of Musical Language* (Cambridge, GB: Cambridge University Press, 2006), donde se sumerge en el campo armónico de las obras de la época pre-atonal, llegando incluso a sugerir que la música, incluso la que no es tonal, nunca llega a ser del todo atonal.

motivo, ya estaba siendo tratado exhaustivamente en una obra como ésta, y en ella se dan ya todos los ingredientes que servirán para cohesionar las obras cuando se emancipen del mundo tonal.

METODOLOGÍA

El presente estudio tiene su raíz en las investigaciones que realicé para un trabajo de máster en el *Peabody Conservatory* de Baltimore (EE.UU.), dentro de un seminario llamado *Tonal Chromaticism*, impartido por el Dr. Tom Benjamin. El objeto de aquel trabajo era el estudio del cromatismo en la música de la primera etapa de Schoenberg, hasta llegar al Op. 11, con la intención de trazar un camino entre sus primeras obras y la derivación que le condujo a la música atonal. El resultado de dicho trabajo, seguramente debido a mi escasa experiencia y capacidad investigadora en aquel entonces, quedó en un vago trazado en el que se expresaba la creciente complejidad armónica en su música, pero que no daba una respuesta al objeto inicialmente establecido. Aún así, el estudio no dejó de ser extremadamente interesante, y sirvió para convencerme de que el camino hacia la atonalidad en Schoenberg no se podía explicar, al menos no únicamente, a través de elementos armónicos. Sin embargo, durante el análisis de las obras de la primera etapa de Schoenberg, me llamó la atención el hecho de que había una de ellas en la que, siendo una pieza de inmediato y espléndido resultado a oídos de cualquiera, tenía algo diferente en su interior, algo que la distinguía de las demás. Esa pieza, el Op. 4, contenía una mezcla de complejidad, simplicidad y extrema expresividad que la situó inmediatamente entre mis obras preferidas. Tuve incluso la ocasión de dirigir la versión para orquesta de cuerdas que hizo el mismo autor, unos años más tarde, en una producción en la que se incluía una proyección de varios de los cuadros pintados por Schoenberg y los versos del poema de Richard Dehmel en que se inspiró, distribuidos en el tiempo a partir de las indicaciones del autor.³⁰ A pesar de tan intensa relación con esta obra, siempre me quedó la pregunta de por qué funcionaba tan bien, tanto desde el punto de vista del público como de los intérpretes, y, sobre todo, por qué la mayoría de ensayos y artículos relacionados con Schoenberg con los que me encontraba prácticamente minimizaban la importancia de esta obra.

Poco tiempo después me puse a analizarla de forma mucho más metódica de como lo había hecho anteriormente, y me centré en distinguir todos y cada uno de los motivos y células que tenían lugar en la pieza,³¹ y empecé a comprender que en ellos estaba la

³⁰ Según las notas al programa de 1950 (ver nota 10).

³¹ Durante el trabajo utilizaré los términos "tema", "motivo" y "célula" con cierta libertad, pues con los tres se puede referir igualmente a cualquier segmento de música, de longitud variable. Sin embargo, en la

respuesta de todas mis preguntas, por lo que decidí realizar una investigación que pudiera sentar las bases para una nueva forma de comprender la música del Schoenberg tonal. Para ello comencé por establecer un marco teórico de referencia, en el que revisé toda la bibliografía existente sobre *Verklärte Nacht*³² y sobre la obra temprana de Schoenberg, la cual tuve que ampliar inmediatamente con la bibliografía sobre la variación motivica y la relación entre la música de Schoenberg y la de Brahms. El volumen bibliográfico de esto último es muy extenso, casi inabarcable, pues prácticamente todo lo que se ha escrito sobre Schoenberg tiene alguna referencia a Brahms, por lo que tuve que delimitar el campo de estudio a la literatura sobre el Schoenberg temprano y sobre la variación motivica, realizando alguna incursión documental en la literatura brahmsiana a nivel utilitario sin ánimo de ahondar en ello. Tampoco pude profundizar en los estudios escritos sobre la armonía y la estructura de la música de Schoenberg, ya que esto hubiera significado una gran dispersión de la atención de esta investigación, pero he tenido en cuenta una considerable literatura al respecto. Tengo que destacar que una buena parte de la literatura sobre el Op. 4, así como sobre la variación motivica, está generada por el mismo Schoenberg, y se puede decir que el conjunto de sus escritos y análisis son fuente fundamental de estudio en este trabajo.

La variación progresiva (o "variación motivica") es un concepto estudiado por Arnold Schoenberg para explicar determinados procesos creativos en la música de los grandes maestros, pero rara vez aplica este concepto en el estudio de sus propias obras,³³ por lo que disponemos de pocos documentos del autor al respecto. Del mismo modo, no existe material suficiente que demuestre la verdadera implicación de la variación progresiva en el Op. 4, y nadie ha enlazado este proceso con los de su música atonal posterior, por lo que consideré, desde el principio, que un estudio sobre ello arrojaría una gran cantidad de luz sobre el pantanoso mundo de la música atonal previa al dodecafonismo. De esta manera, concebí la hipótesis de que todas las líneas

segunda parte se podrá percibir una tendencia a hablar de "célula" en fragmentos pequeños, de dos o tres notas, refiriéndome a "motivo" cuando se trate de piezas de algún modo mejor definidas e identificables, generalmente de la duración de un compás. Hablaré de "tema" en ámbitos más extensos, junto a otros términos como "frase" o "período."

³² Véase listado de trabajos sobre la obra en la nota 2.

³³ Apenas se puede hablar de un ejemplo sacado de su *Kammersinfonie*, Op. 9, del que habla en Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, 222-223.

melódicas presentes en *Verklärte Nacht* están interrelacionadas entre ellas y conectadas al motivo inicial u original. Si esto era así, como hipótesis de causalidad me planteé que, dado que el desarrollo motivico es la base de sustentación de la música atonal, estaríamos ante una prueba de que Schoenberg no rompió con la tradición al pasar a componer música atonal, sino que su evolución fue un producto natural de un camino que ya estaba evidentemente trazado en 1899, año en que compuso su Op. 4.

Para dar una respuesta lo más documentada posible, realicé una investigación de carácter descriptivo en términos del análisis exhaustivo de todos los motivos que aparecen en *Verklärte Nacht* y las relaciones que se pueden establecer entre ellos. En el transcurso de dicho análisis surgieron multitud de elementos distintos de la variación motivica que no podían ser desdeñados debido a la organicidad propia de la música, donde todos los elementos están interrelacionados. Así, surgieron factores cadenciales, armónicos y formales que había que sacar a la luz. De dichas observaciones llegué a la conclusión de que, en aras de la claridad de la exposición, sería oportuno presentar una serie de capítulos previos, cada uno de ellos dedicado a un área de interés específica, ya que no podía abordar el concepto sin preparar la situación hablando de elementos paralelos de igual importancia, como son las cadencias, las secuencias, los logros armónicos y la estructura de la obra. De este modo, el presente estudio está estructurado en dos partes: la primera, una serie de capítulos que ofrece un bosquejo de las cualidades principales de *Verklärte Nacht* desde el punto de vista del análisis tradicional, el uso cadencial, el uso secuencial y los principales rasgos armónicos, para terminar con dos capítulos dedicados a la estructura de la obra y el concepto de variación progresiva. La segunda parte contiene el análisis detallado de los motivos de la obra, y supone el cuerpo principal de esta tesis, tras el que se establecen, por inducción, las conclusiones finales que darán una visión generalizadora del proceso motivico en esta obra y el papel de éste en la evolución musical del autor.

El primer capítulo, "Verso cadencioso, prosa progresiva," se centra en el papel determinante que tienen las cadencias en una obra tonal, puesto que son las que definen la silueta de las frases, los puntos de inflexión, y es cuando éstas aparecen que podemos apreciar todavía la huella del pasado en *Verklärte Nacht*. No debemos olvidar que ésta es una obra eminentemente tonal, pero es cierto, como veremos, que la presencia de cadencias es bastante escasa, teniendo en cuenta lo que la música de épocas anteriores nos ha dejado. En ese sentido, hablar de música con cadencias sería comparable a hablar de texto con signos de puntuación, y las cadencias de la música clásica marcan frases

con cierta proporcionalidad, de algún modo equivalente a la que guardan los versos en un poema, mientras que la prosa estaría más en el lado de la fluidez y la libertad de movimientos, que es algo que Schoenberg busca desde muy joven y que le llevará a soltar las cadenas con la atonalidad.

El segundo capítulo se centra en la importancia estructural de las repeticiones y secuencias en la obra. Con la incipiente liberación de las ataduras tonales hay que encontrar otras maneras de sustentar la forma de las obras y una de ellas, muy explotada ya en la época por compositores como Debussy y Satie, es la repetición. Esto es, la mera repetición de un modelo, tal cual o transportado, como ocurre en las secuencias clásicas, donde precisamente la permisividad que las secuencias ofrecen sirve como una vía de escape de primera mano para aquellos que desean soltar amarras y dejar atrás ciertas normas. Es por esto que un capítulo acerca del uso del recurso de la repetición y la secuencia era obligatorio para entender la estructura de la obra en el segundo nivel, siendo el primer nivel el estudio, con microscopio, de las células generatrices de cada uno de los compases, lo cual se llevará a cabo en la segunda parte de este trabajo.

No siendo éste un estudio sobre la armonía, que por sí sola daría para una investigación independiente, en el tercer capítulo me limito a destacar algunos factores del análisis armónico de la pieza que resultan, a mi modo de ver, cruciales para las relaciones motivicas que se verán en la segunda parte, poniendo un énfasis especial en los aspectos más innovadores de la armonía tras una visión general de los rasgos armónicos de la obra. Para poder vislumbrar el color general de la armonía en toda la obra he empleado un método estadístico por el que, tras analizar, cuantificar y clasificar todas las instancias verticales (acordes) de la pieza, procedo a realizar una serie de porcentajes que dan una idea de la densidad del cromatismo. Para contrastar dicha estadística realizo una similar en el segundo movimiento de la Segunda Sinfonía de Brahms,³⁴ tras lo que queda evidente la diferencia que hay en la presencia de

³⁴ Elijo este movimiento de la *Primera Sinfonía* de Brahms para poner de manifiesto la diferencia que existe entre dos obras tan cercanas entre sí, en tiempo y en afinidad creativa entre los compositores. Escojo el movimiento lento porque es un movimiento en el que el juego cromático da mucho más de sí que en movimientos más rápidos, más aún teniendo en cuenta que el tempo general de *Verklärte Nacht* es también lento. Hay veintitrés años de diferencia entre ambas piezas, y estamos comparando una obra de madurez, la de Brahms, con una de juventud, de Schoenberg, por lo que resulta sorprendente la gran diferencia en densidad cromática que se podrá constatar entre ambas piezas, lo cual da muestra del estado tan avanzado en el que se encontraba Schoenberg ya desde muy joven.

cromatismo en ambas piezas. Asimismo, durante toda la segunda parte, realizo varias incursiones en aspectos armónicos siempre y cuando hacerlo resulte necesario para explicar procesos y relaciones motivicas que no hablen suficientemente por sí solos, con el precepto siempre de no entrar demasiado en detalle en ese campo, lo cual nos llevaría a desviaciones del objeto de estudio de esta investigación.

El cuarto capítulo plantea una reflexión sobre la estructura formal de *Verklärte Nacht*. Hay varios estudios sobre ello, como son los de Wellesz, Pfannkuch, Swift y Frisch,³⁵ de los que hablaré brevemente en el capítulo cuarto. En una obra como ésta, escrita por alguien tan concentrado en la idea musical (idea como algo inevitablemente breve), la forma a tercer nivel, es decir, más allá de motivos y frases o períodos, no era algo que pareciese planificar con anterioridad, ya que su intuición era tan extraordinaria que las proporciones entre las distintas secciones estaban definidas desde el principio del proceso creativo mismo. En cualquier caso, las secciones de la obra están claramente diferenciadas y la única discusión que se puede mantener, y de hecho, mantienen algunos teóricos, radica en una mera cuestión de cómo etiquetar la obra. Dicho esto, la división que yo hago de la obra en nueve secciones está hecha de forma en cierto modo aleatoria, haciendo coincidir bloques de una aproximada duración con cambios evidentes de una frase a otra. Con esto quiero decir que se podría haber hecho una distribución muy diferente sin con ello arriesgar la conectividad de ideas y de relaciones de la obra. Si bien es trascendental conocer y comprender su estructura formal, considero estéril cualquier discusión sobre el nombre de la forma creada por Schoenberg, sea una forma sonata, o un conjunto de varios movimientos unidos, cada uno con su forma sonata o tripartita interna. No existe un modelo de forma musical que se adapte a esta obra, pero la cohesión motivica que la inunda ofrece suficiente sustento a la estructura de la misma como para no necesitarlo.

El quinto capítulo cierra la primera parte con una necesaria introducción al concepto de variación progresiva, que enmarcará y validará el pormenorizado estudio posterior de la obra en la segunda parte. La variación progresiva es un tema que por sí mismo daría para un estudio interminable, dado su carácter omnipresente en toda la música occidental y la dificultad para delimitar lo que pertenece o no al concepto que ésta representa. En este capítulo mi intención es establecer un marco alrededor de lo que para mi estudio significa este importante proceso, sin ánimo de profundizar en él más

³⁵ Véase nota 2.

allá de lo que es necesario como punto de partida de la investigación que hago en la segunda parte de la tesis.

La segunda parte de este trabajo, dividida según las secciones de la obra establecidas en el cuarto capítulo, desarrolla el objeto principal de discusión en este estudio: el análisis detallado, por el método empírico, de todas las células y partículas temáticas que tienen lugar en *Verklärte Nacht*, en el que se podrá ver cómo se relacionan entre ellas, y los distintos niveles de importancia que se dan, a la vez que se tratará de encontrar una o varias raíces comunes a todas ellas. Se trata de un muestreo, compás por compás, con relación al aspecto motivico, habiendo sido este último validado anteriormente en el capítulo quinto con múltiples ejemplos propuestos por Schoenberg y otros autores. No pretendo demostrar que Schoenberg elaboró un plan de creación motivica previo a la composición de la pieza. Más bien al contrario, Schoenberg mismo realizó multitud de análisis de sus propias obras (o fragmentos de ellas) con posterioridad a su escritura, incluyendo algunas partes del Op. 4. Esto ayudó a muchos a comprender su música de primera mano o a corroborar lo que el análisis sugería. De algún modo, los comentarios propios sobre sus obras nacían con la autoridad y contundencia derivada de que los hace el mismo creador, y eso no se puede desdeñar. Sin embargo, no hay que olvidar en ningún momento que todos estos comentarios están hechos con una considerable demora en el tiempo, lo cual lleva a pensar que son pensamientos y razonamientos emitidos por Schoenberg a partir de la observación de sus piezas una vez estaban acabadas, lo que le pone en la piel del teórico que intenta dar explicaciones de lo que ve en la partitura con el principal objetivo de ayudar a otros a comprenderla.

Recursos empleados

Los recursos que he utilizado para la preparación de esta tesis consisten en su mayoría en partituras y libros. Además de la partitura de la obra, he usado otras del autor, así como el manuscrito *Konstruktives in der Verklärten Nacht*, siempre con la generosa y amable autorización de Belmont Music Publishers de Los Angeles. He consultado literatura sobre el tema que se extiende a lo largo de todo el siglo XX, así como estudios más recientes, ya en el siglo XXI, como puede comprobarse en la bibliografía. Asimismo, he usado varios textos que pueden encontrarse en la página web

del Arnold Schoenberg Institute.³⁶ Salvo indicación en contra, todas las citas de fuentes escritas en idiomas distintos al castellano han sido traducidas por mí mismo, por lo que he evitado anotarlas en cada pie de página, eludiendo así una repetición innecesaria.

En cuanto al sistema de citas utilizado en la redacción de este estudio, he adoptado el internacionalmente reconocido *bibliography style*, propuesto en el *Chicago Manual of Style*,³⁷ y en *A Manual for Writers*, de Kate Turabian.³⁸

Por último, debo referirme a los cifrados armónicos empleados en los ejemplos de este estudio, ya que uso una mezcla de números romanos con cifrado americano, puesto que en muchos casos de alto cromatismo se forman acordes sin una función determinada, por lo que me limito a nombrar la nota fundamental y añadirle un cifrado que puede ser tradicional –sobre todo para indicar el tipo de inversión– o propio del jazz, aunque siempre manteniendo los nombres de las notas en castellano. Los cifrados propios del jazz empleados son los siguientes:

sus4 = acorde tríada con la cuarta suspendida no resuelta.

° = acorde de séptima de sensible (tríada disminuida con séptima menor).

Re9/La = acorde de novena de dominante sobre RE en segunda
inversión.

Para designar número de grado se indica el número con el acento circunflejo (Ej. $\hat{6}$). Los números romanos se emplean a la manera estándar americana, siendo los acordes basados en la tríada mayor o aumentada expresados en mayúsculas (Ej. I-IV-V) y los basados en la tríada menor o en la disminuida en letras minúsculas (Ej. i-iv-V). Del mismo modo, los acordes perfectos mayores vienen cifrados por el nombre de su fundamental con la primera letra en mayúscula, y los menores tienen la primera letra en minúscula y se le añade el sufijo “m” para mayor claridad.

³⁶ <http://www.schoenberg.at>

³⁷ *Chicago Manual of Style*, 16th ed. (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2010).

³⁸ Turabian, Kate L., *A Manual for Writers of Research Papers, Theses, and Dissertations*, 7th ed. (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2007), 135-137.

PRIMERA PARTE

1. VERSO CADENCIOSO, PROSA PROGRESIVA

Como agentes encargados de dirigir el tráfico armónico, las cadencias pueden ser entendidas como signos de determinadas épocas o estilos de composición. En una sonata de Mozart, por ejemplo, encontramos cadencias con cierta regularidad, casi siempre al final de una frase más o menos simétrica, al final de un puente moduladorio, o en cualquier punto de la pieza. La mayoría de las veces se tratará de una cadencia auténtica, más o menos perfecta. Si tomamos una pieza de Schumann, por ejemplo, la “autenticidad” de la cadencia auténtica empieza a difuminarse, por no hablar del Wagner maduro, en el que las cadencias quedan ocultas durante largos períodos, camufladas por notas de adorno que nunca resuelven. La cadencia, como punto de articulación en la música equivalente a las comas y los puntos del lenguaje hablado, si se presenta de una forma más o menos regular produce estructuras musicales estróficas: sirve de reposo del mismo modo que el final de un verso o un signo de puntuación lo hace, creando las pausas retóricas que, bien empleadas, ayudan a hacer comprender, si no enriquecer, el contenido de lo que se comunica. Estudiamos *Verklärte Nacht* como una música que está al borde del abismo de la tonalidad y, por lo tanto, es de esperar que el papel de las cadencias sea más remoto de lo que acostumbramos en una pieza tonal. Una de las herencias que le debe Schoenberg a Wagner es la adopción del concepto de “prosa musical,” y una de las claves para conseguir la fluidez de la prosa en el lenguaje musical reside en la continuidad del mensaje musical. Aquí las formas rectas y nobles de la época clásica ya no existen, y es por ello que la presencia de los signos de puntuación que definen estas formas es muy escasa. La articulación de las partes que componen la estructura se realiza por otros medios más celulares, microscópicos, como las transferencias cromáticas que se dan entre las voces internas de una textura generalmente densa en lo contrapuntístico.

Sin embargo, la escasez de signos de puntuación en *Verklärte Nacht* hace que, precisamente por ello, las limitadas ocasiones en que ocurren, las cadencias tengan una importancia especial. En efecto, sólo hay ocho cadencias auténticas³⁹ y una plagal en la

³⁹ En lo sucesivo, al referirme a las cadencias en el sentido tradicional, utilizaré los términos Cadencia Auténtica (Imperfecta), Cadencia Auténtica Perfecta y Cadencia Plagal. La Cadencia Auténtica es la que representa una tríada de tónica precedida por alguna forma de acorde de dominante, generalmente en estado fundamental. Consideraré una Cadencia Auténtica Perfecta (CAP) aquella en la que la progresión

obra, lo cual, teniendo en cuenta que se trata de una pieza cercana a la media hora de duración, indica el grado de alejamiento del uso tradicional ya alcanzado por Schoenberg. Estas cadencias no se ocupan, tal como se esperaría de ellas, de afirmar las tonalidades en cada una de las diferentes secciones de la obra. De las cinco secciones principales, sólo dos son introducidas por una cadencia auténtica (c. 105 y c. 370), aunque ni siquiera la primera de estas dos es una verdadera cadencia auténtica, pues, como puede verse en el ejemplo 1.1, resuelve en un acorde disminuido sobre el MI que actúa como apoyatura que resuelve en la tercera parte del compás. Cuando al fin podemos ver el acorde en toda su plenitud (tercera parte del c. 107) , ya ha adquirido la nueva función de dominante de LA mayor, la siguiente región tonal:

EJEMPLO 1.1

Error!

Algunas de estas cadencias introducen transiciones o secciones de desarrollo, tal y como sucede en los cc. 28-29 (ej. 1.2), donde un descenso casi cromático del bajo, junto con la dominante, LA, mantenida en los violines y el primer violonchelo, sugieren claramente la dominante de RE, en este caso, menor, que es adonde resuelve en el compás 29:

EJEMPLO 1.2

V-I se dé en la posición fundamental de ambos acordes y sobre la melodía del último acorde se encuentre el primer grado. Cualquier Cadencia Auténtica que no sea Perfecta será considerada Imperfecta (CAI). Llamaré cadencia Plagal (CP) a aquella cadencia que contenga una progresión IV-I. En este sentido, el mismo Schoenberg en su libro *Funciones estructurales de la armonía* (p. 34) contradice esto afirmando que el V grado en la cadencia auténtica “aparece exclusivamente en estado fundamental,” a la vez que no diferencia entre CAP y CAI. A la cadencia plagal la considera “sólo un medio de expresión estilística”, poniéndola a la altura de la cadencia frigia (II-III), afirmando que ambas “carecen de importancia estructural” (p. 35). No obstante, prefiero seguir los patrones cadenciales usando los términos convencionales en vigor actualmente. (Schoenberg, *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona: Labor, 1990, 34-35)

27 *molto rit.* *Etwas bewegter.*

Algo parecido pasa entre los cc. 265-266 (ej. 1.3), con la progresión $S1b-M1b$ menor, aunque en este caso la resolución parece un poco devaluada en su primera inversión. O quizá no quede tan devaluada si tenemos en cuenta que lo que aparece como el bajo es realmente una de las melodías que se escuchan claramente en ese compás. En cambio, el acompañamiento, con su base en el violonchelo segundo, sí está en $M1b$ menor en su posición fundamental. Es decir, según un principio no escrito de las jerarquías lineales, si lo que está en el bajo es melodía, por eso mismo deja de ser bajo, así que ese rol pasa a la voz inmediatamente superior:

EJEMPLO 1.3

265 *Etwas gedehnt.* *8va ad lib.*
* am Griffbrett. *ppp*
* am Griffbrett. *ppp*

Más confusa, pero inapelable, resulta la progresión V-I de los compases 400-401 (ej. 1.4). En esta ocasión el acorde completo de $LA7$ sólo se puede escuchar íntegro en la última corchea del compás 400, tras haber pasado por una cadena de notas de adorno cromáticas durante todo el compás. El grado de cromatismo aquí desarrollado se puede apreciar en el hecho de que al comienzo del compás sólo un instrumento, la 1ª viola,

emite una nota del acorde de LA7, concretamente el LA, aunque luego se irá cromáticamente hasta el SOL, su séptima. Las restantes van apareciendo según se van degradando cromáticamente las distintas voces. Ni siquiera su resolución en el compás 401 queda limpia, pues viene coloreada por una apoyatura de 9ª en la primera viola:

EJEMPLO 1.4

El resto de cadencias que aparecen en la obra, las cadencias auténticas de los cc. 234-235, 283 y 291 y las plagales de los compases 232 y 343, carecen de la importancia de las descritas hasta ahora, pues no determinan los límites entre secciones importantes de la obra; más bien son un recurso ocasional que emplea también Schoenberg, con todo derecho, como uno más de los elementos a su servicio.

En el primer caso, la progresión armónica de los compases 234-235, nos aleja de la tonalidad de RE mayor, costosamente conseguida en el c. 229 tras un extraño juego armónico del que hablaremos más adelante, y nos lleva a la tonalidad de FA# menor por medio de una tradicional y completa cadencia auténtica iv7-V7-i:

EJEMPLO 1.5

229 Sehr breit und langsam.

El viaje dura poco, pues basta con un descenso cromático del violonchelo segundo para instalarnos en la tonalidad de MI menor, segundo grado de RE M. Ocho compases más tarde, entre los cc. 243 y 244, se vuelve a confirmar la tonalidad de FA# menor con una nueva cadencia perfecta, que tras instalarse en la región de LA, dominante de un supuesto RE mayor que no llega, sufre una mutación en su fundamental y, sin transición, nos encontramos en la tonalidad de FA# mayor, esta vez bien establecida, especialmente a partir del compás 251.

En la región que va desde el compás 277 hasta el c. 283 sucede una especie de cadencia auténtica “solapada”, pues, si bien la resolución a la tónica (y comienzo de una nueva sección con nuevo motivo incluido) se da en el c. 279, nos encontramos con un bajo que aún no ha resuelto, con lo que nos queda un pedal de dominante que termina por resolver definitivamente en el c. 283, momento en el que se emite el acorde de RE \flat mayor por última vez para comenzar un proceso moduladorio que nos llevará a FA mayor en el c. 291, tonalidad introducida por otra cadencia auténtica.

Curiosamente, Schoenberg no escribe una cadencia auténtica para caer en el *Langsam* del c. 229 (ej. 1.5), probablemente el punto de inflexión más importante de la obra, el cual da paso a una frase profundamente tonal en el sentido más tradicional, casi diríamos que religioso, pues poco hay más “litúrgico” que la cadencia plagal entre los cc. 232-233, progresión que cierra la primera parte de esta breve manifestación mística,

siendo la segunda parte la modulación a la relativa menor de la dominante de la que hablamos más arriba. Esta nueva tonalidad es muy cercana a RE mayor, pues de hecho su acorde de tónica, FA# menor, es el contraacorde menor de la tríada RE mayor.⁴⁰ No en vano estos acordes comparten dos de sus tres sonidos, por lo que las regiones tonales de este pasaje pseudorreligioso están profundamente emparentadas.

Es, quizá, la parte más tranquila de la obra, casi un coral homofónico, una verdadera isla en medio de un mar turbulento. ¿Será por eso por lo que Schoenberg no utiliza ningún motivo previo en los primeros siete compases del *Langsam*?⁴¹

Prácticamente una réplica de los compases 231-233 la encontramos en 341-343, incluida la cadencia plagal antes citada, todo ello aderezado por un arabesco descendente en el violín I. Pero esta vez, en lugar de introducir una sección nueva, concluye una larga región de desarrollo que culmina con el clímax del c. 338.

Después de seis compases estabilizando la región de MI♭ menor (cc.222-227), esperaríamos que el SI♭ del bajo resolviese en un MI♭, en lo que habría sido otro ejemplo de cadencia auténtica. Sin embargo, en su lugar, aparece el acorde de RE mayor, la tonalidad del *Langsam*, que en definitiva es la paralela mayor de la tonalidad de la obra, RE menor. Es como si, después de tanto esfuerzo por llegar a algo tan lejano de RE menor como MI♭ menor, cuyas escalas naturales comparten sólo dos notas, esto

⁴⁰ Utilizo aquí la clasificación de los acordes según Diether De la Motte, *Armonia* (Barcelona: Labor, 1989), 155. Según la nomenclatura usada por Schoenberg, en este caso se trataría de un acorde *mediante menor*.

⁴¹ Esto lo veremos en su apartado correspondiente. El objetivo aquí es realzar la importancia de la cadencia plagal en un momento de tanta nobleza, que tiene, además, un cierto paralelismo con el texto, cuando el hombre empieza a hablar y, con un gesto de generosidad extraña según los prejuicios de la época de cambio de siglo, le ofrece adoptar al niño que ella lleva dentro. Aunque Schoenberg desaprobaba sin duda este tipo de equivalencias, su biógrafo Egon Wellesz intentó hacer identificaciones punto por punto entre el poema y la música como si fuera una obra programática, a la manera decimonónica, [Wellesz, *Schoenberg*, 66-73] y el mismo Schoenberg, seguramente por exigencias comerciales de la compañía discográfica, escribió unas interesantes notas al programa para un LP en 1950 que intentan establecer una serie de conexiones. Fuente: *Arnold Schoenberg: Program notes (Analysis)*, en Arnold Schoenberg Center: <http://www.schoenberg.at/> [Ruta: Schoenberg >Compositions>Op.4>Notes (1950)] (visitado por última vez el 01/10/15). El LP en cuestión es: *Verklärte Nacht, The Music of Arnold Schoenberg, vol. 2*, The CBC Symphony, dir. Robert Craft, Columbia Records M2S 694, 1950.

no hubiese servido para nada. La tradición impone su ley. Claro que, con este giro de los acontecimientos, sucede una relación de tercera entre el bajo SI \flat y la nueva tónica, RE:

EJEMPLO 1.6

The musical score for Example 1.6 is a piano piece in 4/4 time, starting at measure 222. It features a complex cadence structure. The right hand begins with a triadic melody in a minor key, marked *pppp* with a fermata. The left hand provides a bass line with a chromatic descent from SI \flat to LA. The piece transitions through several measures, including a 2/4 time signature change, and ends with a final chord marked *f*. A bracket labeled 'Sua' spans the final measures.

Esta especie de cadencia no resuelta es el “esqueleto” de uno de los mecanismos de articulación más interesantes que utiliza Schoenberg en su obra tonal, seguramente por sus inherentes capacidades de expansión, como veremos en el capítulo tercero.

Tal como mencioné más arriba, podemos ver signos de la influencia de otros compositores como Brahms, Wagner o Strauss. El tema que abre el *Langsam* (Ej. 1.6) posee muchos elementos que traen a nuestra mente cierta atmósfera brahmsiana: la amplia y triádica melodía, la compacta disposición de los acordes que nos da una sonoridad de coral, la fuerte cadencia plagal con su cromatismo descendente SI-SI \flat -LA, y la potente línea del bajo, construida sobre fundamentales. Uno no puede evitar relacionar esta frase con la fanfarria de trombones del inicio del último movimiento de la primera sinfonía:

EJEMPLO 1.7. BRAHMS, SINFONÍA N°1-IV

The musical score for Example 1.7 is a brass instrument part (B1.) in 4/4 time, starting at measure 47. It features a melodic line with a chromatic descent, marked *p dolce*. The bass line consists of a series of chords, marked *pp* at the end.

En el ejemplo siguiente tenemos un fragmento de uno de los primeros procesos culminantes de la pieza, que viene introducido por una sexta y cuarta cadencial sobre el SI pedal que resuelve en MI mayor en el c. 105, resolución de la que ya hemos hablado en el ejemplo 1.6:

EJEMPLO 1.8

La grandilocuencia y brillantez del momento, el radical cambio de color del LAB, que se convierte en la triunfal tercera del acorde de MI mayor en su segunda inversión y desciende después para ser la novena mayor del acorde de dominante de SI, nos trae a la memoria pasajes de Strauss como el *fortissimo* final de *Salomé*:

EJEMPLO 1.9. STRAUSS: *SALOMÉ* (FINAL)

Salvando las distancias, pues Schoenberg no usa en *Verklärte Nacht* una gran orquesta, es visible la similitud de los pasajes, no sólo en el uso de una cuarta y sexta prolongada, por más tiempo en Strauss, sino también en el perfil melódico descrito en ambos casos por el descenso inicial por grados conjuntos.

En *Verklärte Nacht*, además del tipo de cadencias que hemos tratado en este capítulo, se da un tipo de estructura cadencial que merece un estudio aparte y que voy a comentar aquí sólo de forma anecdótica, puesto que un estudio más profundo conllevaría una dedicación superior a la necesaria para este estudio. Se trata de la

progresión cadencial expandida, una estructura formal definida por William Caplin en su estudio *The 'Expanded Cadential Progression'*,⁴² y que viene descrita por Julie Pedneault como una progresión que "sucede cuando alguno o todos los elementos de una progresión que llevan a una cadencia son expandidos, por ejemplo, mediante prolongación, expansión métrica, o un ralentizamiento del ritmo armónico."⁴³ Al hablar de ECP, Caplin, al igual que Pedneault, están considerando estructuras cadenciales de una extensión mucho mayor que las cadencias consideradas en este capítulo. El principal interés aquí está en el carácter puntual de las cadencias como puntos de articulación, puesto que se trata de hacernos una idea del marco estructural tradicional presente en la pieza. Las estructuras cadenciales mayores serán tratadas desde otros prismas, como los conceptos de secuencia, repetición, frase y, por supuesto, como parte de procesos de variación motivica de alcance más profundo dentro de los objetivos de este trabajo.

⁴² William E. Caplin, "The 'Expanded Cadential Progression': A Category for the Analysis of Classical Form," *Journal of Musicological Research* 7/2-3 (1987): 215-257.

⁴³ Julie Pedneault Deslauriers, *Music on the Fault Line: Sexuality, Gender, and the Second Viennese School, 1899-1925* (Montreal: McGill University, 2009), 75.

2. SECUENCIAS REPETIDAS, REPETICIONES SECUENCIADAS

Según el musicólogo alemán Clemens Kühn, la repetición “es la fuerza generadora de forma más simple y, al mismo tiempo, más enérgica.”⁴⁴ Con estas palabras se refiere a la repetición de una manera genérica, como algo que puede suceder de manera inmediata, a lo largo de una pieza cuando se vuelve a exponer un pasaje anterior. Es un “punto de referencia” para el oyente, que se puede manifestar en una sola nota que se repite, un motivo, un pasaje o una sección completa.

Arnold Whittall relata que para Schoenberg una de las mayores debilidades de Wagner radicaba en el “uso excesivo de secuencias y semi-secuencias.”⁴⁵ Sin embargo, *Verklärte Nacht* abunda en modelos que se repiten, secuencias que se autorreproducen idénticamente o mediante progresiones a imitación de las sucesiones de quinta del pasado. A simple vista puede no parecerlo, pero veamos la siguiente tabla, en la que se reflejan todas las regiones de *Verklärte Nacht* en las que existe algún tipo de secuencia, así como la duración, en número de compases, de cada secuencia, y la suma total de duraciones, junto con la proporción que representa cada una respecto al conjunto de la obra.⁴⁶

⁴⁴ Clemens Kühn, *Tratado de la Forma Musical* (Barcelona: Labor, 1992), 18.

⁴⁵ Arnold Whittall, *Schoenberg Chamber Music* (London: BBC Publications, 1972), 10.

⁴⁶ Los porcentajes indicados al final de la tabla están calculados en relación al total de compases de la obra, que es 418.

TABLA I

	sección	duración modelo (compases)	no. réplicas (sin contar modelo)	tipo de progresión	observaciones	número total compases	
1ª parte	c. 39	0,5	2	tonos enteros desc.		1,5	
	65-66	0,5	3	tonos enteros desc.		2	
	75-90	8	1	3ª menor asc.		16	
	124-126	1	2	cromática asc.	la última réplica pertenece a la siguiente secuencia	2	
	126-127	0,5	2	tonos enteros asc.	forma hemiola	2	
	128-131	1	3	tonos enteros asc.	la última réplica es disminución rítmica	4	
	135-143/144-152	9	1	tonos enteros asc.		18	
	141-143/150-152	0,75	2	tonos enteros desc.	secuencia en hemiola; no entra en cómputo por estar incluida en la anterior	0	
	153-155/157-159	3	1	3ª menor asc.		6	
	161-168	2	3	3ª menor asc.	la última réplica es copia exacta de la anterior	8	
	177	0,5	2	tonos enteros desc.		1,5	
	181-187	1	6	descenso irregular	es secuencia sólo melódicamente y las repeticiones son irregulares	7	
	189-196	2	2	tonos enteros desc.	la última réplica está extendida en 4 compases	8	
	206-211	4	1	cromática asc.		6	
2ª parte	236-238	1	2	ascenso diatónico irregular sobre círculo de quintas	no entra en cómputo por pertenecer a una semifrase	0	
	240-242	1	2	ascenso diatónico irregular sobre círculo de quintas	no entra en cómputo por pertenecer a una semifrase	0	
	287-290	2	1	círculo quintas		3	
	303-308	2	2	ascenso cromático		6	
	310-313	2	1	ascenso cromático		4	
	329-332	1	3	3ª menor asc.	las réplicas no son exactas, y la última está truncada	4	
	353-355	1	2	tonos enteros asc.		3	
	356-358	1	2	círculo quintas		3	
	381-388	2	2	grados conjuntos ascendentes	las réplicas no son exactas, y la última está truncada	6	
Número de compases con secuencias en 1ª parte						82	20%
Número de compases con secuencias en 2ª parte						29	7%
Número total de compases con secuencias						111	27%

Es importante destacar que esta tabla no tiene en cuenta las secciones en las que suceden repeticiones literales sin cambio de altura, sino que cuenta sólo las repeticiones secuenciales, en las que cada réplica supone algún tipo de transporte del modelo, bien sea literal o modificado. Tampoco se cuentan las secuencias que forman parte de una estructura de frase, tipo “ $a(2 \text{ compases})+a'(2 \text{ compases})+b(4 \text{ compases})$,”⁴⁷ en las que el segundo par es réplica transportada del primero, y ‘b’ es un breve desarrollo de ‘a’:

⁴⁷ Schoenberg, en *Fundamentals of Music Composition* (Faber&Faber, Londres, 1967), instruye de este modo en la formación de frases: “La forma para practicar consistirá, en casos más simples, en ocho compases, de los cuales los primeros cuatro comprenden una frase y su repetición. La técnica a aplicar en

EJEMPLO 1.10

No obstante, pese a no haberlos computado, incluyo en la tabla las secuencias que se dan entre los cc. 136-142, por el importante carácter testimonial de ese tipo de frase.⁴⁸ Si tuviéramos en cuenta aquí estos factores las cifras serían mucho más abultadas con las proporciones superando con creces el 50%, como veremos al tratar la región que va del c. 135 al 227.

Como se ha podido observar en la Tabla I, un 27% de la superficie de *Verklärte Nacht* lleva a cabo uno u otro tipo de secuencia. Está claro que para Schoenberg la reiteración era un verdadero elemento constitutivo de forma. Bruno Walter, en sus memorias, cuenta que quedó "abrumado" por una interpretación de la obra en el Bösendorfer Hall, y opina: "A pesar de su atmósfera wagneriana y su infección con secuencias, la encontré muy original, llena de éxtasis y fuerza convincente en sus maneras, y al mismo tiempo rica en sustancia musical."⁴⁹ Walter, con esta declaración, está aceptando el uso quizás excesivo de secuencias, aunque lo asombroso es que tal uso no se nota tanto. El discurso está enlazado de tal manera que nos ofrece una prosa musical, a la manera wagneriana. Durante largos períodos los motivos fluyen, todos conectados, disimulados por la variación progresiva que los empasta en su génesis, haciéndolos parientes en el momento en que se generan. Whittall acierta cuando afirma que "la verdadera esencia wagneriana de *Verklärte Nacht* radica en el aprovechamiento

la continuación es una especie de desarrollo . . . [que] implica no sólo crecimiento, aumentación, extensión y expansión, sino también reducción, condensación e intensificación." (página 58)

⁴⁸ Hay que tener en cuenta que en este caso la distribución de compases es de 1+1+2, que mantiene la proporción de la frase.

⁴⁹ Bruno Walter, *Theme and Variations* (London: Hamish Hamilton, 1966), 187.

intuitivo, por parte de Schoenberg, de las interrelaciones dinámicas entre grandes pasajes, a través de los cuales a esos diferentes tipos de repetición, exacta o evolutiva, se les da cohesión a gran escala gracias a un cuidadoso control y direccionamiento de sus implicaciones armónicas, tanto en lo que respecta a su contexto inmediato como en lo que se refiere a su posición a lo largo de la obra.”⁵⁰ De eso se trata precisamente. Una forma que parece fragmentaria, que resulta inconexa en muchas de sus partes, pues la repetición de secciones habitual no se da tanto como uno espera, es de esa forma porque justamente así es la sucesión de sentimientos que describe el poema. Del mismo modo que el poema encadena oraciones una detrás de otra, la música une secciones que cada vez son diferentes, al igual que las oraciones, pero que están conectadas por su significado global, cosa que Schoenberg consigue por medio de la unidad motívica,⁵¹ y por medio de la repetición en secuencias que, de alguna manera, hacen que nos queden en la memoria. En *Estilo e Idea*, Schoenberg realza el valor de la memoria para la apreciación musical. Es probable que “empecemos a comprender una pieza tan sólo cuando estemos en disposición de recordar por lo menos parte de ella.”⁵² La repetición es la mejor vía de apelar a la memoria del oyente. O eso es lo que se adivina de sus palabras. Sin embargo, en el mismo texto escribe lo siguiente:

Mientras los compositores que le precedieron [a Wagner], en incluso su contemporáneo Johannes Brahms, repetían frases, motivos y otros componentes estructurales de los temas, únicamente en formas variantes –sobre todo lo que yo llamo *variación progresiva*–, Wagner, para hacer más recordables sus temas, empleó secuencias y semi-secuencias (. . .) El por qué del menor mérito de tal sistema, comparado con la variación, salta a la vista, ya que la variación exige un esfuerzo especial y nuevo. Pero el daño causado al arte de la composición por este método de construcción inferior fue considerable. Salvo raras excepciones, todos los seguidores, e incluso los contrarios de Wagner, se convirtieron en adictos de esta técnica más primitiva: Bruckner, Hugo Wolf, Richard Strauss, y hasta Debussy y Puccini.⁵³

Sólo dos párrafos más tarde se arrepiente de haber tildado de “destrutivo” este sistema, hasta llega a aceptar que él mismo, al inicio de su carrera, empleó secuencias similares a aquellas que critica, enumerando elementos relativos al sistema, como el *Leitmotiv*, las frases con variaciones, la limitación de cadencias, o la frase de dos compases seguida de una secuencia. Todos elementos son la base generadora de *Verklärte Nacht*. Da la

⁵⁰ Whittall, *Schoenberg Chamber Music*, 10.

⁵¹ La cual será tratada en el amplio estudio de la segunda parte de este trabajo.

⁵² Schoenberg, *Style and Idea*, 127.

⁵³ *Ibid.*, 129

impresión de que está describiendo su patrón compositivo en 1899. Lo que resulta evidente es que durante el último cuarto del siglo XIX había una manifiesta división entre los partidarios de Brahms y los de Wagner, representando éstos a los conceptos de “variación progresiva” y “escritura secuencial.” Schoenberg fue el primero que reunió ambas tendencias y las hizo compatibles. Carl Dahlhaus, en un artículo de 1974 señala, mientras comenta la preferencia de Wagner por el drama musical y la de Brahms por la música de cámara, que la escritura secuencial tal como ocurre en Wagner y Liszt, “si se encontrara en la exposición de una pieza camerística, golpearía al oyente como discursividad tonal inoportuna y retórica pomposa,” mientras que la variación progresiva se daría de bruces en el drama musical: “no sería nada más que una pedante auto indulgencia del compositor.” Y continúa diciendo que el analista Schoenberg, en su continua búsqueda para justificar su propia música, “incluyó el enriquecimiento del bajo fundamental brahmsiano y el sabotaje a la tonalidad wagneriano en su concepto de *tonalidad expandida*.”⁵⁴ Así, Schoenberg, a pesar de establecer más tarde un continuo debate consigo mismo acerca de la calidad de las secuencias como medio de composición, en 1899 todavía “sufre” una profunda influencia de la música de Wagner en sus obras, aunque consigue, seguro de forma intuitiva, combinar ésta con la también poderosa sombra de Brahms en una mezcla que da el prodigioso resultado ante el que estamos, pues nadie puede dudar de la valía de *Verklärte Nacht* como su primera obra maestra. Como dije más arriba, Schoenberg utiliza casi de modo “descarado” las secuencias y las repeticiones de forma masiva en esta obra, ocupando más de un tercio de la duración, pero lo hace de muy diversas maneras, siempre con el hilo conductor subliminal de la derivación motívica como telón de fondo, y es ahí uno de los puntos donde radica su temprana maestría, pues combina procedimientos contrarios haciéndolos perfectamente compatibles.

A un nivel ínfimo, encontramos secuencias en el compás 39, y su repetición modificada en el c. 178, donde un modelo de una duración de dos negras es repetido dos veces más. Se trata de una secuencia en el círculo de quintas (si consideramos el MI \flat del bajo como RE \sharp), pero en este caso están alteradas las pares ascendentemente,

⁵⁴ Carl Dahlhaus, “Issues in Composition.” En su artículo *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century* (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1980), 40-78.

resultando una sucesión de tritonos en el bajo dentro de cada réplica, en un descenso progresivo de tonos enteros:

EJEMPLO 1.11

Sintácticamente esta secuencia, en su primera versión del c. 39, está situada en el consecuente de una frase tradicional de 8 compases, y recoge la última célula de cuatro corcheas del motivo inicial de la frase, célula que es dilatada a intervalos extremos. En cambio, en la versión del c. 178, la secuencia sale de la repetición constante en fortísimo de dicho motivo inicial. En ambos casos se llega al pasaje de la “novena invertida” que sirve para que las aguas vuelvan a su cauce.

Otro ejemplo de secuencia de modelo breve, de dos negras, es la de los cc. 65-66, en la que cada réplica está exactamente a un tono de la anterior. Si uno mira la línea del bajo parece como si se hubiera omitido el segundo de cada par de bajos de una secuencia de quintas justas. Nótese también cómo el motivo repetido va pasando por diferentes instrumentos cada vez:

EJEMPLO 1.12

65

Entre los cc. 75-90 se da una repetición transportada literal a mayor escala, pues la sección que va del c.75 al 82 se repite en la tercera menor superior a modo de réplica exacta.⁵⁵

Los tres ejemplos que siguen son en realidad uno sólo, pero los he separado en tres partes para que pueda verse con mayor claridad las tres secuencias que se dan. La primera tiene sólo una réplica, por lo que algunos tratadistas le negarían la etiqueta.⁵⁶ No obstante, se le llame o no secuencia, tanto éste como otros casos similares muestran un innegable ejemplo de repetición secuenciada que les hace formar parte del conjunto tratado en este capítulo. La primera secuencia repite el modelo a la tercera menor ascendente, y las otras dos lo hacen en ascenso por tonos enteros:

EJEMPLO 1.13A

124 Drängend,
etwas unruhiger.

⁵⁵ Los cambios en la instrumentación se deben a cuestiones de tesitura, pero las alturas son fielmente respetadas.

⁵⁶ Los que consideran secuencia sólo aquello que tenga, al menos, dos réplicas al modelo original.

EJEMPLO 1.13B

EJEMPLO 1.13C

Es digno de destacar el ej. 1.13B porque aquí la secuencia forma una hemiola, rasgo heredado de Brahms.⁵⁷ Este desplazamiento métrico incrementa el efecto del *accelerando* indicado en la partitura, precipitándose, casi sin control, sobre el siguiente grupo secuencial. Schoenberg hace uso de todos los recursos a su alcance para conseguir un momento de gran tensión, y para ello, la repetición insistente es un gran valor, las rítmicas desplazadas contribuyen a desorientar al oyente creándole desazón, y las armonías alteradas desgarran el gesto desesperado del último momento.

La extensa sección que discurre desde el c. 135 hasta el c.178 está compuesta por secuencias y repeticiones en su totalidad. Se divide en tres subsecciones: cc. 135-152 y

⁵⁷ Aunque no era Brahms el único que escribía hemiolas, pues son algo tan “moderno” como el motete isorrítmico renacentista.

cc. 153-168 y cc.169-178. En la primera de ellas se suceden dos cortes de nueve compases cada uno, el segundo siendo una réplica casi exacta del primero a una segunda mayor ascendente. Dentro del corte se da un intento de secuencia en los cc. 138-140, aunque la copia del modelo no es exacta (especialmente en el último compás, donde el motivo es incluso desplazado una negra). Cada uno de estos cortes termina con una secuencia en sus últimos tres compases, que se reproduce en un descenso de tonos enteros. En este caso también se da la isorritmia, pues el modelo es de tres compases y estamos en un compás de cuatro tiempos, lo que provoca el consiguiente desplazamiento rítmico, que no hace si no acentuar la agresividad del súbito *forte*, pues también el desplazamiento rítmico tiene un tinte “agresivo” para el oído:

EJEMPLO 1.14

El pasaje de los cc. 135-152 constituye lo que podríamos llamar una secuencia de “doble capa”, pues la reproducción de modelos se da a doble nivel. En los ejemplos que expondremos a continuación la complejidad de dimensiones del fenómeno repetitivo va en aumento.

La siguiente subsección la forman los cc. 153-168, la cual se divide en otras dos partes, cc. 153-160 y 161-168. En la primera se da secuencia ya en los primeros compases, con un modelo de un compás que se reproduce dos veces más por terceras menores ascendentes:

EJEMPLO 1.15

153 *Noch bewegter.*

Las réplicas varían en la distribución instrumental, pero en esencia son exactas. Este pasaje de tres compases tiene también su réplica en los cc. 157-159, y en ambos casos poseen un compás añadido que también es copia idéntica, por lo que tenemos otra secuencia “doble.” En la segunda parte, cc. 161-168, vemos que otra secuencia sucede, pero esta vez el modelo es de dos compases. El primer compás contiene el motivo de negra ligada a seisillos de semicorchea usado hasta entonces, y el segundo compás lo expone en su versión invertida, por lo que se podría decir que en sí constituye una secuencia “de réplica invertida”. De este modelo se suceden tres réplicas más, en ascenso de tercera menor, excepto en el último caso, que se limita a repetir la penúltima copia. Así que en esta subsección nos encontramos ante otra forma de “secuencia doble” con la variante de que aquí la duplicidad se da en el seno del modelo.

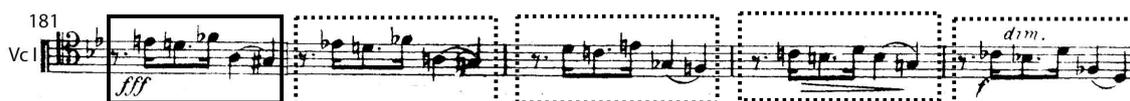
Recapitulemos en este punto: tenemos dos grandes secciones que se dividen a su vez en cuatro partes. La primera (cc.135-143) y la segunda (cc.144-152) forman secuencia, conteniendo a su vez ellas dos secuencias cada una. La tercera (cc. 153-160) contiene dos partes que forman secuencia entre ellas y la última (cc. 161-168) es una secuencia sobre un modelo de dos compases que es en sí una secuencia de “réplica invertida.” Si a esto añadimos el hecho de que prácticamente todo el tiempo, especialmente a partir del c. 153, está presente el motivo de negra ligada a seisillo de semicorcheas como hilo conductor, estando todo el pasaje impregnado de sabor al arpeggio de $SI^{\circ 7}$ (salvo cc. 147-149, donde el arpeggio baja un semitono, y los *ff* súbitos de 141 y 150, que descienden por tonos enteros), nos percataremos de la extrema simplicidad de la región comprendida entre los cc. 135-168, habitualmente considerada una de las más complejas de la obra. Interpretativamente es de extrema complejidad, sobre todo debido a las complicadas posiciones e intervalos extremos para la cuerda, lo que hace muy difícil la afinación y la ejecución (aunque siempre dependerá de qué

acepción del vocablo ‘ejecución’ adoptemos). Pero viendo la excesiva reiteración de los elementos, y cómo están combinados y relacionados entre ellos, no se puede negar que la neblina se disipa pronto. Es cierto que los modelos en sí son de extrema complejidad, especialmente en el apartado armónico y contrapuntístico, pero una vez uno se familiariza con el modelo, el resto resulta de muy fácil comprensión. No parece pues, tan asombroso lo que cuenta Schoenberg a sus alumnos acerca de que “...llegué con la partitura de *Verklärte Nacht* y les mostré un determinado compás sobre el que yo había estado trabajando una hora entera [refiriéndose concretamente al c. 161], a pesar de que la partitura completa, que consta de cuatrocientos quince compases [*sic*]⁵⁸, no me había llevado más que tres semanas.”⁵⁹

Una vez completado este intrincado pasaje, nos queda la tercera subsección, que, aunque sea derivada de las anteriores, resulta ciertamente independiente tanto en carácter y textura como en contenido. Comprende los cc. 168-180 y, excepto en sus dos últimos compases, todo en ella es repetición o secuencia. Los dos primeros compases se repiten literalmente, luego viene un ascenso por modelo de dos negras que no es una secuencia propiamente dicha, sino más bien una arpegiación adornada de las armonías de MI \flat (quinta aumentada) y DO menor. El compás 175 expone el primer compás de la melodía del c. 38, y lo repite dos veces más antes de la pequeña secuencia del c. 178 –de la que he hablado más arriba–, para terminar la sección con un largo arpeggio de séptima disminuida. Creo necesario constatar al menos que desde el c. 181 hasta el c. 228, que es donde se piensa unánimemente que se divide la obra en dos, se sucede una cadena ininterrumpida de pasajes donde la repetición, secuenciada o no, campa a sus anchas monopolizando los recursos generadores de forma.

El *Grave* (c. 181), para comenzar, está construido en torno al siguiente modelo y sus réplicas:

EJEMPLO 1.16



⁵⁸ En realidad la obra consta de 418 compases.

⁵⁹ Schoenberg, *El Estilo y la Idea*, 139.

Es la secuencia con más repeticiones, y aún se dan dos más en los dos compases siguientes, pero desplazadas rítmicamente un tiempo a la derecha. Sin embargo, en este caso la reproducción del modelo sólo se da en el motivo de viola y violonchelo. El resto se modifica ligeramente en cada repetición. Tras esta sección, sin solución de continuidad, una nueva secuencia de modelo de dos compases, descende por tonos enteros:

EJEMPLO 1.17

Tras cinco compases de incertidumbre –que también llevan su elemento repetido, esta vez por ampliación (cc. 198-200), pasando las negras a ser blancas–, llega una especie de reexposición que no es más que una breve manifestación del tema inicial de la obra, que abarca desde el c. 202 hasta el c.218. Esta reexposición está estructurada en cuatro conjuntos de grupos repetidos:

- c. 202 ~ c. 203
- cc. 204-5 ~ cc. 206-207 ~ cc. 208-209 ~ cc. 210-211
- cc. 212-213 ~ cc. 214-215
- cc. 216-217 ~ cc. 218 [réplica truncada]

Este emparejamiento va seguido de tres pares más que nos llevan hasta el c. 227, uno antes del final de la primera parte de *Verklärte Nacht*:

- c. 219 ~ c. 220
- cc. 221-222 ~ cc. 223-224
- cc. 225-226^(1º tpo.) ~ cc. 226^(2º tpo.)-227

Resulta sobrecogedor el hecho de que, desde el compás 135 hasta el c. 227, todos los compases, excepto cuatro (cc. 179-180 y 197-198), están involucrados en algún tipo de

proceso repetitivo, a veces en más de uno a la vez. ¿Y no era Schoenberg, según la cita anterior, aquel que consideraba una debilidad el uso “excesivo” de secuencias? Seguramente esta contradicción es lo que llevaba a Schoenberg a lamentarse del tremendo éxito de *Verklärte Nacht* frente a la sustancialmente menor popularidad de otras obras de mayor madurez, las cuales le supusieron un mayor esfuerzo creativo. Sin embargo, quizás es esa espontaneidad juvenil la que dispone tal número de reiteraciones, que apuntan, si se me permite la transliteración y aceptando todas las reservas, a la futura música minimalista. Al fin y al cabo, esta obra trata de “dos seres” que “caminan por la deshojada y fría arboleda,” y todos sabemos que el andar lo produce un paso tras otro, en un patrón que se repite.

Fuera del entorno hipnóticamente “pseudo-minimalista” de la amplia sección acabada de estudiar, en la última mitad de *Verklärte Nacht* ya las secuencias dejan de jugar un papel tan destacado, aunque siguen estando muy presentes las repeticiones como elemento estructural. Ya hemos hablado anteriormente de las secuencias de los cc. 236-243 (ej. 1.10), y ahora valdrá la pena destacar una más, la que se da entre los cc. 287-290, por su ubicación dentro de una estructura superior. Recordemos la fórmula de la frase expuesta entonces: “*a(1 compás)+a'(1 compás)+b(2 compases)*.”⁶⁰ De la relación de proporciones se deduce que una frase afín podría constar de 2+2+4 compases, y también 4+4+8, obedeciendo siempre al esquema /a+a'+b/, donde ‘b’ será algún tipo de desarrollo de ‘a’.⁶¹ Los dieciséis compases que van del c. 279 al c. 293 tienen este tipo de estructura, y el fragmento del ejemplo siguiente (cc. 287-290) coincide con la primera parte de ‘b’. Los cuatro primeros compases (279-282) de la frase son repetidos con los pertinentes cambios a modo de respuesta (cc.283-286), y el desarrollo (‘b’) corresponde a los cc. 287-293. En ese desarrollo se sitúa nuestra secuencia, como primera parte, antes de los tres compases de *crescendo* que completan la frase:

⁶⁰ Ver pág. 51 del presente estudio.

⁶¹ Las fórmulas expresadas obedecen a un patrón estándar de frase, donde debe entenderse que la última parte, al ser evolutiva, puede variar en número de compases, como es este caso. Para un estudio más detallado de la frase en los términos en que se emplean en este estudio, ver Clemens Kühn, *Tratado de la Forma Musical*, (Barcelona: Labor, 1992), 69-81.

EJEMPLO 1.18

287

The image shows a musical score for Example 1.18, starting at measure 287. The score is presented in two systems, each containing five staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and lyrics. The second staff is a piano accompaniment with a melodic line. The third staff is a piano accompaniment with a rhythmic line. The fourth and fifth staves are piano accompaniment with a rhythmic line. The score includes dynamic markings such as 'espr.' and 'mf', and various musical notations including slurs, ties, and accidentals.

Por estar ubicada en esa parte de la frase y no en la primera, como es usual, he querido contabilizar esta secuencia. También la menciono por la importancia que tiene el motivo principal, que es usado a lo largo de toda esta mitad, sufriendo toda clase de variaciones, como se verá en el capítulo quinto. Lo que no puedo obviar aquí, pues es éste el lugar para comentarlo, es la importancia que tiene la repetición literal de gestos en *Verklärte Nacht*. Y es que, si en la primera mitad de la obra la secuencia es la que marca el curso de los acontecimientos, siempre aliada con la repetición literal, en la última mitad, la parte más temática y cantable, los dos grandes climas se obtienen directamente a través de la reiteración directa y desesperada, despiadada incluso, de gestos o motivos. Tenemos un precedente: el clímax de los cc. 175-181, construido sobre una repetición del modelo de un compás. En la última parte de *Verklärte Nacht* tenemos tres momentos de gran intensidad provocados de esta manera. El primer ejemplo está en el c. 316:

EJEMPLO 1.19

316

Se puede observar cómo el efecto de la repetición queda acentuado por la reiteración, no sólo del motivo del violín en cuádruple canon al unísono y a la octava, sino también por las veloces escalas ascendentes que alternan viola segunda y violonchelo segundo, las cuales actúan como potentes propulsores de tan vigoroso pasaje.

Pero, sin duda, el momento más apasionado de toda la obra se da en el c. 338, y con razón, pues los hechos suceden de la siguiente manera:⁶² un tema nuevo sostenido por

⁶² Ver reducción de piano en ej. 25, página 77.

dos cuartas ascendentes (algo queda aún del V-I...) en el c. 320, con una duración de dos compases y medio, se repite casi literalmente, excepto por una pequeña variación motivica, y se vuelve a repetir una vez más, esta vez desarrollándose para dar paso al comienzo de un largo crescendo mediante una secuencia ascendente por terceras de tres compases (329-332). De repente, en el cuarto compás la secuencia se rompe y se detiene. Súbitamente comienza una serie de repeticiones de un modelo de seis negras,⁶³ la última de las cuales es elevada un semitono para dar justificación al último acorde del modelo, el cual, tras ocho intensos compases de subida, introduce el tema del c. 338, esta vez con la dinámica más alta, *fff*. El efecto arrebatador de las repeticiones es inigualable, y Schoenberg lo utiliza a conciencia con una maestría inigualable:

EJEMPLO 1.20

The image displays two systems of musical notation, labeled 332 and 334. Each system consists of five staves. The notation is dense, featuring many beamed eighth notes and sixteenth notes, with frequent use of slurs and accents. The dynamic marking 'ff' (fortissimo) is clearly visible in several places. The key signature has two flats, and the time signature is 2/4. The notation is characteristic of Arnold Schoenberg's style, showing a high degree of rhythmic and melodic complexity.

⁶³ En el c. 332, ver ejemplo 1.20.

336

molto rit.

338

grosso
ff espress.

Después de un momento así, el siguiente y último punto culminante (c. 391), usando el mismo tema de cuartas, no es más que un vago recuerdo de lo que había sido. Parte responsable en ello radica en la práctica ausencia de repetición literal, que, aunque se sustituya por una mayor riqueza y variedad armónica, no da ni de lejos el abrumador resultado del c. 338, aparte del hecho de que nunca un segundo clímax puede superar a la intensidad del primero.⁶⁴

Y, puesto que se trata de repetir, repitiendo termina el cuento, pues repetitivo es el tema en los cc. 401-406, aunque bellamente rearmonizado en sus instantes finales. Repetitivo es el *ostinato* de arpeggios y *pizzicati* entre violín II y viola I, y repetitiva es la

⁶⁴ Ver nota 201, respecto a las recomendaciones de Bruno Walter sobre dicha repetición.

rueda de arpegios tónica/sexta napolitana con que termina la última melodía de *Verklärte Nacht*.

En una obra con tan alto porcentaje de repeticiones y secuencias como ésta puede sorprender el hecho de que la forma no esté basada en una estructura tan repetitiva como lo es la forma sonata. Ni siquiera está fundamentada en una clara forma tripartita, aunque sí hay segmentos que aparecen dos o más veces durante la obra, pero que no están ligados a ninguna forma conocida preestablecida. Las distintas opiniones respecto a la estructura de *Verklärte Nacht*, de las que hablaré en el capítulo cuarto, demuestran la dificultad que se encuentra a la hora de establecer una pauta formal que describa esta obra. Y sorprende más aún la unidad y cohesión con que se despliega, segmento a segmento, sección a sección, durante cerca de media hora, una pieza aparentemente tan poco relacionada entre sus partes, pues parece que detrás de una sección viene otra, que se vincula con la anterior por parentescos meramente motivicos, pero que carece de pilares estructurales que puedan definirse mediante una fórmula más o menos adecuada.

En mi opinión, la unidad de esta pieza reside en dos elementos fundamentales: la continua repetición de pequeños segmentos (como la hemos visto en este capítulo) y la cohesión motivica entre las melodías, que veremos en la segunda parte de este estudio. Por establecer un símil arquitectónico, más que de un edificio monumental, podríamos estar hablando de un conjunto de construcciones de una sola planta pero muy extendidas en el espacio, en la que cada casa tiene elementos comunes que la hacen pertenecer al complejo, a la vez que posee una identidad propia.

3. UN NUEVO CONCEPTO UNIFICADOR

Ethan Haimo, en *Schoenberg's Transformation of Musical Language*, enumera una serie de elementos que considera característicos de la escritura de Schoenberg en 1899 como punto de partida de los desarrollos radicales que vendrían después, de los que quisiera destacar los siguientes:

- Los acordes que contienen disonancias funcionan como entidades localmente estables.
- Los acordes adyacentes son raramente adscribibles a una colección diatónica particular.
- La colección diatónica rara vez juega un rol referencial; cuando está presente, frecuentemente tiene una función programática o de "ilustrar el texto".⁶⁵
- Las progresiones armónicas rara vez se adhieren a modelos estándar (p.ej. IV-V-I), excepto en las cadencias, e incluso ni en ellas.
- Los centros tonales referenciales son a menudo establecidos por énfasis agógico o cadencial sobre una tríada, no mediante progresiones armónicas paradigmáticas.
- No hay una conexión necesaria entre tipo de acorde (p. ej. acorde de séptima de dominante o de séptima disminuida) y función armónica.
- Debido a la circulación constante de cromatismos y la ausencia de progresiones armónicas paradigmáticas, es a menudo difícil o imposible identificar un centro referencial distinto de una cadencia.
- Algunas cadencias resuelven sobre acordes disonantes.⁶⁶

A pesar de que estos elementos están referidos a la música que escribió Schoenberg en 1899 antes del op. 4, he escogido algunos de ellos porque ofrecen un marco de la situación armónica en la mente del compositor que puede sernos muy útil en este capítulo. El libro de Haimo, trazando un recorrido analítico a través de las principales

⁶⁵ En el inglés original, *text-painting*.

⁶⁶ Ethan Haimo, *Schoenberg's Transformation of Musical Language* (Cambridge, GB: Cambridge University Press, 2006), 21-22.

obras de la primera época de Schoenberg, realiza, en el capítulo dedicado a *Verklärte Nacht*, un trabajo muy intenso respecto a la armonía de la pieza, así como lo hace en otras obras, estableciendo parámetros comparativos en ese campo para describir su evolución estilística. No se habla apenas de los elementos motivicos de la obra, y en ese sentido creo que hubiera arrojado mucha luz en cuanto a la transformación de su lenguaje. Sin embargo, de su trabajo se extraen interesantes observaciones como las que hemos citado, que ponen en evidencia un aspecto fundamental de la armonía del sexteto: los acordes, en su mayor parte, son casuales y no tienen una relación funcional con el resto, salvo en las contadas ocasiones en las que existe algún marco cadencial, como se vio en el primer capítulo. Esto no impide que exista cierta relación tonal con el marco correspondiente en cada caso, ya que los motivos se trazan respecto a éste, pero la elevada densidad de cromatismos presente en casi toda la pieza hace que sea muy difícil contextualizar acordes y líneas horizontales en el marco de una determinada tonalidad. De este modo, y sobre todo gracias al cromatismo extremo, se produce una independización de los acordes, que empiezan a trabajar por sí mismos ejerciendo cada vez más funciones colorísticas sin adherencia a centros tonales, por lo que la tabla siguiente puede ser muy apropiada para vislumbrar el paisaje colorístico de la armonía de la obra:

TABLA II

Verklärte Nacht: Tabla comparativa de los distintos tipos de acordes a lo largo de la pieza.

	M	m	D7	o(7)	ø	9 ^a inv	II alt	M+5	6 ^a A	Total acordes
cc. 1-49	5 5,81%	22 25,58%	17 19,77%	18 20,93%	18 20,93%	1 1,16%	3 3,49%	2 2,33%	0 0,00%	86
cc. 50-104	8 7,55%	34 32,08%	12 11,32%	18 16,98%	30 28,30%	0 0,00%	0 0,00%	4 3,77%	0 0,00%	106
cc. 105-134	10 14,08%	9 12,68%	16 22,54%	10 14,08%	8 11,27%	0 0,00%	3 4,23%	15 21,13%	0 0,00%	71
cc. 135-187	8 4,10%	51 26,15%	38 19,49%	47 24,10%	35 17,95%	1 0,51%	6 3,08%	9 4,62%	0 0,00%	195
cc. 188-228	5 10,64%	5 10,64%	6 12,77%	9 19,15%	11 23,40%	1 2,13%	0 0,00%	10 21,28%	0 0,00%	47
cc. 229-278	24 24,74%	25 25,77%	19 19,59%	22 22,68%	5 5,15%	0 0,00%	0 0,00%	2 2,06%	0 0,00%	97
cc. 279-319	16 16,33%	20 20,41%	27 27,55%	21 21,43%	8 8,16%	0 0,00%	4 4,08%	1 1,02%	1 1,02%	98
cc. 320-369	24 27,91%	25 29,07%	16 18,60%	11 12,79%	2 2,33%	0 0,00%	2 2,33%	1 1,16%	5 5,81%	86
cc. 370-418	22 20,75%	12 11,32%	20 18,87%	30 28,30%	12 11,32%	1 0,94%	2 1,89%	7 6,60%	0 0,00%	106
	122 13,68%	203 22,76%	171 19,17%	186 20,85%	129 14,46%	4 0,45%	20 2,24%	51 5,72%	6 0,67%	892

Para la realización de la tabla he analizado las armonías verticales de cada momento de la obra, siguiendo las siguientes indicaciones:

- No se tiene en cuenta la duración de los acordes. Si un acorde se extiende durante más de un compás, se cuenta cada compás extra como una nueva manifestación del mismo, excepto en el acorde final.
- Aunque se repita en secuencias o sucesiones, cada acorde cuenta individualmente, pues estamos "pintando" las sonoridades que llegan a nuestros oídos en la línea de tiempo.
- La diferencia entre acordes (^o) y acordes (^o) no siempre está clara, pues a veces depende de cómo interpretamos una apoyatura o cualquier otra nota de adorno.
- En las sucesiones de acordes sobre una nota pedal se cuenta cada acorde como si no estuviese ésta.

El uso de esta tabla es puramente estadístico y aproximativo, y hay que admitir la posibilidad de errores, ya que la intensa fluctuación de las líneas puede llevar a situaciones de ambigüedad en los acordes. También hay que indicar que esta tabla no considera a los acordes en el contexto de sus funciones cuando las tienen.

El acorde '*IIalt*' viene definido por el propio Schoenberg en su *Harmonielehre* como derivado "del II grado del modo mayor o menor, elevando la tercera y rebajando la quinta. Con la elevación de la tercera se obtiene una sensible ascendente, y con el rebajamiento de la quinta una sensible descendente."⁶⁷



Sobre el acorde de '*9^oinv*' (novena invertida) hablaré más tarde en este mismo capítulo, así como en la segunda parte, pero es curioso que aparezca una vez, producto de la casualidad,⁶⁸ en Brahms, tal como puede comprobarse en la tabla III, ya que precisamente la aparición de este acorde era uno de los motivos alegados para impedir el estreno de *Verklärte Nacht*, ya que era un acorde "inexistente."⁶⁹

La tabla precedente ofrece una visión estadística del uso acordal en la obra. Se puede interpretar mejor si la comparamos con otra similar, hecha sobre el segundo movimiento de la Sinfonía No. 1, Op. 68 de Brahms. Es importante destacar que la

⁶⁷ Schoenberg, *Theory of Harmony*, 302-303.

⁶⁸ Entiéndase, como veremos, "casualidad" como fruto del movimiento lineal de las voces.

⁶⁹ Véase la pág. 75.

comparación se realiza con una obra escrita en 1876, es decir, apenas 23 años antes que *Verklärte Nacht*, y compuesta por un compositor en el que el cromatismo es una fuerza con enorme presencia en la época en que la escribió:

TABLA III

Sinfonía no. 1 de J. Brahms (2º movimiento): Tabla comparativa de los distintos tipos de acordes a lo largo de la pieza.

	M	m	D7	o(7)	ø	6ª nap	6ª A	M+5	II alt (*)	Total acordes
cc. 1-38	27	7	15	7	0	0	4	0	0	60
	45,00%	11,67%	25,00%	11,67%	0,00%	0,00%	6,67%	0,00%	0,00%	
cc. 39-66	19	11	10	16	4	3	0	0	1	64
	29,69%	17,19%	15,63%	25,00%	6,25%	4,69%	0,00%	0,00%	1,56%	
cc. 67-90	12	8	14	6	3	0	3	0	0	46
	26,09%	17,39%	30,43%	13,04%	6,52%	0,00%	6,52%	0,00%	0,00%	
cc. 91-128	24	6	18	5	2	0	3	1	0	59
	40,68%	10,17%	30,51%	8,47%	3,39%	0,00%	5,08%	1,69%	0,00%	
	82	32	57	34	9	3	10	1	1	229
	35,81%	13,97%	24,89%	14,85%	3,93%	1,31%	4,37%	0,44%	0,44%	

Considerando que los acordes tonales son los acordes de tónica, dominante y subdominante, y que el resto de acordes empleados contienen al menos una nota alterada (cromatismo),⁷⁰ vemos que en Brahms el conjunto de los acordes tonales supone un 74,67% del total de acordes empleados, mientras que en Schoenberg éstos suman un 55,61%. Esto implica que en Schoenberg hay un 19,06% más de acordes cromáticos que en Brahms, una cantidad importante a tener en cuenta, ya que estamos hablando de comparar una obra de madurez con una de juventud muy cercanas en el tiempo. Este alto nivel de cromatismo puede servirnos como indicador estadístico de la distancia que la música de Schoenberg estaba ya tomando en esta época respecto a las bases tonales tradicionales. En este capítulo trataremos algunos de los momentos en los que la armonía se alía con el cromatismo, ofreciendo una música como aleación de ambos ámbitos.

⁷⁰ El acorde de séptima de sensible es también un acorde que puede aparecer sin cromatismos, cuando ejerce su función de acorde sobre el séptimo grado del modo mayor, pero he querido considerar como grados tonales sólo el I, IV y V, porque son los que indudablemente asientan una tonalidad.

Veamos el cromatismo lineal del siguiente ejemplo, en el que hay tres compases de continuo flujo cromático entre la cuarta y sexta cadencial del c. 397 y el acorde de séptima de dominante sobre el LA que sucede, finalmente, en la última corchea del c. 400:⁷¹

EJEMPLO 1.21

The musical score consists of two systems. The first system, starting at measure 397, shows a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The bass clef also has two sharps. The music features a chromatic line in the bass and a supporting line in the treble. The second system, starting at measure 400, is marked with 'rit.' (ritardando) above the treble staff and 'pp' (pianissimo) below the bass staff. It continues the chromatic movement and ends with a final chord.

En este pasaje, cada primer tiempo de compás tiene una apoyatura en la voz superior. El acorde de séptima disminuida del principio del c. 399 es resultado del movimiento cromático de la línea del bajo, el cual, al ir seguido por un acorde de Fa# menor en segunda inversión, parece que nos lleva a la tonalidad de FA# menor. En tal caso, el SI# del bajo del c. 400 debería ser natural. En su lugar, está el SI#, que se convierte en el floreo inferior del DO# que nos devuelve a la cuarta y sexta de FA# menor. Todo esto sucede al mismo tiempo que dos de las voces interiores despliegan un cromatismo que deja en el oyente la sensación de que cualquier modulación sería posible. Sólo al final del compás se aclaran las cosas.

Esta textura, en la que ciertas sonoridades como tríadas disminuidas, segundas inversiones, aumentadas –como veremos después–, séptimas disminuidas y otros acordes disonantes aparecen como formaciones verticales causadas por el movimiento lineal y continuo de las voces, tiene una cierta connotación de origen wagneriano. Sus óperas están llenas de notas de adorno que nunca resuelven, que mantienen el ritmo

⁷¹ Véase el capítulo primero, en página 49.

armónico en un estado de flujo constante, a veces sin dirección clara, abiertos a seguir la senda que requiera la acción. En su *Theory of Harmony*, Schoenberg escribe, hablando del preludio de *Tristán* como ejemplo de “tonalidad fluctuante”, que “el acorde de LA menor, aún cuando se escucha en cada giro, apenas aparece realmente fijado en toda la pieza. Siempre está orillado, evitado por cadencias interrumpidas”.⁷² El siguiente ejemplo muestra un fragmento característico de tonalidad “fluctuante,” donde los acordes parecen vagar sin rumbo hasta que se insinúa la tonalidad de SOL con el acorde disminuido sobre el FA# del segundo tiempo del c. 23. De ahí se llega a SOL menor en la caída del c. 24, no sin antes pasar por el lejano acorde de FA#7 en la última corchea del compás anterior:

EJEMPLO 1.22



Dentro del conjunto de lo relativo a “tonalidades fluctuantes” o “suspendidas” Schoenberg dedica en su *Harmonielehre* un largo discurso sobre los acordes “errantes” en el que los une a un “nuevo concepto unificador,” que es la escala cromática, a la que se llega como resultado de “la aparición en gran número de acordes alejados de la tonalidad.” Y advierte sobre el peligro de que se destruya la estructura de la tonalidad por el uso excesivo de este tipo de acordes, aunque, y aquí nos da la clave de la búsqueda en que estaba inmerso en ese momento (1911), nos vaticina que si la tonalidad se rompiese, “no tendría por qué seguirse de ello la disolución y la falta de forma”, porque “la escala cromática también es una forma” que posee también “un principio formal, distinto al de las escalas mayor y menor, y más sencillo y unitario”.⁷³ Esto supone todo un guiño a la escala cromática, un intento de ofrecerle a esta escala la dignidad que nunca tuvo. En la misma página, Schoenberg culmina esta disertación con una visionaria justificación histórica:

⁷² Arnold Schoenberg, *Theory of Harmony*, 458-459.

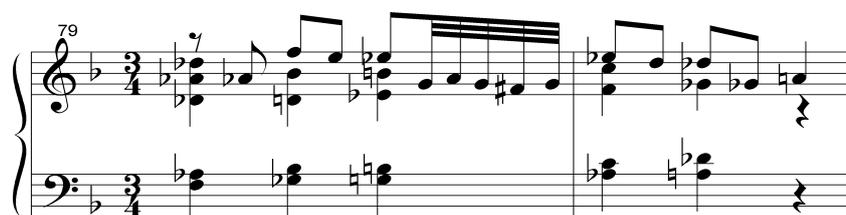
⁷³ *Ibid.*, 292.

Quizá es una tendencia inconsciente hacia la sencillez lo que conduce aquí a los músicos, pues la sustitución de los modos mayor y menor por la escala cromática es sin duda un paso en ese sentido, como lo fue la sustitución de los siete modos eclesiásticos por dos únicas escalas, mayor y menor (. . .) En general en los acordes errantes se muestra la tendencia a la escala cromática y a aprovechar las ventajas de la afinidad de sensibles que contiene para obtener enlaces más convincentes, trabados y maleables.

No debemos confundir el calificativo *errante* con *alterado*, aunque a un mismo acorde se le pueden poner ambos calificativos. Se podría decir que un acorde alterado es implícitamente errante, pues nos aleja de la tonalidad, excepto en el caso del acorde de sexta aumentada –llamado por Schoenberg “aumentado de quinta y sexta”⁷⁴–, el cual ha sido tan utilizado históricamente que ha pasado a formar parte de los acordes que definen una tonalidad, sin perjuicio de sus inherentes cualidades modulantes, claro está.

El ejemplo siguiente muestra dos acordes que se podrían tildar de “errantes”, en los segundo y tercer tiempos del c. 79. El primero es un acorde aumentado con séptima mayor, y el segundo es un acorde aumentado sin más. Nótese la errónea ortografía del acorde del segundo tiempo del c. 80, donde la tríada menor en primera inversión debería leerse LA-DO#-FA# o bien SI \flat -RE \flat -SOL \flat . En mi opinión no se trata de ningún error, sino más bien una muestra del pensamiento compositivo de Schoenberg, pues el LA es la continuación natural de la línea cromática ascendente del bajo, mientras que el RE \flat lo es de la línea cromática descendente del soprano:

EJEMPLO 1.23



Schoenberg no se detiene a valorar el detalle de que SOL \flat -LA-RE \flat no es una tríada–al no estar dispuesto por terceras–ya que lo único que le importa es la línea, señal de una escritura altamente intuitiva y no tan racional como muchos piensan. Él mismo define su postura al respecto:

⁷⁴ *Ibid.*, 289-290.

Es superfluo decir que no tiene ningún objeto romperse la cabeza para decidir si hay que escribir DO# o REb, SOL# o LAb para no ir contra el significado armónico. Escribese lo más sencillo. El error está en la imperfección de nuestra grafía.⁷⁵

¿Qué pasaría si aisláramos uno de esos acordes “derivados de las líneas”? Entonces no habría ningún movimiento horizontal que lo justificara. Por ejemplo, la quinta elevada de una tríada aumentada resolverá con un semitono ascendente, y esa es su justificación, el por qué se eleva. Sin embargo, si aislamos este acorde podremos llamarlo acorde *alterado*, pues contiene alguna nota que no pertenece a la tonalidad, siempre que no se trate del III grado del modo menor, lo cual sería un caso muy excepcional, pues este acorde tiene una fuerte sonoridad de dominante, y como III grado sonaría enseguida a dominante del VI. El uso de los acordes alterados supone un paso más en el alejamiento de la tonalidad tradicional, aunque como tal no es un procedimiento nuevo. Lo que empieza a ser novedoso, como característico de la armonía post-romántica, es la alta concentración de este tipo de acordes a lo largo de las obras. Schoenberg era muy consciente de ello, y de cómo este camino lleva inevitablemente a la emancipación de la escala diatónica a favor de la cromática. De este uso efusivo de la alteración acordal salió un nuevo acorde que Schoenberg bautizó como “novena invertida.” Hay una curiosa historia sobre este nuevo acorde: al parecer, el comité que seleccionaba obras de nueva creación para su interpretación en el *Tonkünstlerverein* de Viena rechazó *Verklärte Nacht*, y una de las razones de más peso que se dieron fue la aparición de este acorde, que era algo inexistente, inconcebible en aquel momento. En palabras de Schoenberg, el sexteto fue rechazado “a causa del empleo ‘revolucionario’ de una disonancia (esto es, de *una* sola disonancia que aparece sin precedentes de su utilización).”⁷⁶ A este respecto, Schoenberg ironiza: “Es bastante natural, no existe ninguna cosa como la inversión de una novena. Así que no se puede tocar la obra, porque no se puede tocar lo que no existe.”⁷⁷ Schoenberg aseguró que en el momento en

⁷⁵ *Ibid.*, 301.

⁷⁶ Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, 131.

⁷⁷ Es interesante la observación que realiza Goehr respecto al suceso: “Qué maravillosamente civilizado, visto desde nuestros días, es el concepto de un consejo de programación de un auditorio o teatro devolviendo una pieza por una razón musical. Me pregunto si hay alguien en ese tipo de comités hoy en

que escribió el acorde no sabía nada de su base teórica, lo hacía simplemente guiado por su oído. Por ello el estreno tuvo que esperar algunos años y, cuando se realizó, “nadie se fijó en que había una acorde de novena en cuarta inversión.”⁷⁸ Es en *Verklärte Nacht* donde lo utiliza por primera vez, apareciendo en tres ocasiones como epílogo de los puntos culminantes a que llegan diferentes pasajes de desarrollo. Esto sucede en los compases 42, 182 y 394, precedido y seguido por la misma progresión acordal cada vez:

EJEMPLO 1.24

—Error!

Él explica el acorde marcado con un ‘+’ como un acorde de novena sobre el $LA\flat$, en cuarta inversión, es decir, con la novena en el bajo. Sin embargo, también aquí hay una explicación horizontal: empezando en el compás anterior, en el que tenemos una progresión de cuarta y sexta cadencial, hay dos líneas completamente cromáticas moviéndose en dirección opuesta (los dos violonchelos hacia arriba, los restantes hacia abajo) y este movimiento contrario forma, casi accidentalmente, el acorde de novena invertida, luego uno de séptima semidisminuida –o de sensible, para algunos– y termina con el acorde de novena de dominante del relativo mayor. El cromatismo sigue dos compases más, con acordes tan “extraños” como el de $RE\flat$ con séptima mayor y quinta aumentada, todo un ejemplo de acorde alterado, lo que muestra cuán “accidental” puede haber sido la creación de ese acorde de novena invertida. De hecho, al ser los miembros del comité que vetó la obra los que inventaron el término, ¿no hubiera sido más lógico responderles, como señala David Lewin, “indicando que el acorde en cuestión es un acorde cromático de paso, una formación sin una función armónica esencial?”⁷⁹ Para Lewin está claro que Schoenberg se vio obligado a encontrar un significado armónico para este acorde, pues en su *Harmonielehre* insiste que ninguna nota puede ser inarmónica. Incluso trata de dar explicación a la excusa del comité en su tratado:

Veo con disgusto que precisamente se trata de la inversión considerada por los teóricos como la más inimaginable, porque, como la novena está en el bajo, la resolución más simple desembocaría

día que pueda identificar un acorde de novena invertida.” (Alexander Goehr, “The Theoretical Writings of Arnold Schoenberg,” *Journal of the Royal Musical Association* 100, no. 1 (1973): 85-96)

⁷⁸ Arnold Schoenberg, *Theory of Harmony*, 414.

⁷⁹ David Lewin, “On the ‘Ninth Chord in Fourth Inversion’ from *Verklärte Nacht*,” *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 10, no. 1 (1987): 55.

en un acorde de cuarta y sexta, formándose entonces entre dos voces la llamada "séptima defectuosa," es decir, la resolución prohibida de una séptima en una octava. Pero el acorde de cuarta y sexta podría haber ocurrido perfectamente de paso, o podría haber sido también (la antigua teoría no siempre se ha espantado de tales horrores) absolutamente prohibido . . .⁸⁰

Y seguía dando otras opciones, como el ascenso del LA^b al RE^b , para evitar la duplicación de la octava en el momento de la resolución de la novena. Él mismo, que reconocía haber llegado a ese acorde por casualidad o intuición, intentaba, al igual que sus colegas del comité, encontrar una explicación armónica a algo que había dejado de ser armónico en el sentido tradicional de la palabra, convirtiéndose en un acorde vagante, sin función armónica, producto de la fluctuación de las voces. La importancia y la sensación de choque que este acorde produce vienen reforzadas por la posición sintáctica y rítmica que ocupa, pues después de un fragmento de alta densidad armónica y contrapuntística (cc. 29-40) llama verdaderamente la atención un pasaje tan súbitamente homofónico, marcado por la sucesión de acordes sincopados, viniendo el acorde que nos ocupa robustecido por la negra en completo silencio que le precede.

Mucho se ha hablado sobre el acorde de novena invertida, tanto por las connotaciones anecdóticas que despierta como por la complejidad que conlleva encontrar una explicación para él, y por la verdadera importancia estructural que tiene en la obra. Sin embargo, pasa mucho más desapercibido otro acorde, el de sexta aumentada, que en el caso de *Verklärte Nacht* tiene mucho más alcance y ofrece grandes posibilidades de expansión. Veamos el siguiente ejemplo:

⁸⁰ Arnold Schoenberg, *Theory of Harmony*, 414.

EJEMPLO 1.25

319 [Re♭M: 6^aA]

pp

La7

323

mf

cresc.

La7

328

cresc.

La7

332

ff

La7

La7

336

La7 (V) → [ReM] ← Sib7 (6^aA)

339

Sib7 (6^aA)

inmediatos predecesores”⁸² Es con este tipo de sutiles exploraciones que Schoenberg llama a la puerta del nuevo mundo musical del siglo XX, y lo hace así cogiendo el testigo de lo que hicieron los grandes antes que él y, con un enorme respeto y admiración hacia ellos, llegando más allá de lo que nadie había llegado nunca. Del mismo modo que Brahms, aparentemente tan tradicional en sus maneras y estructuras, Schoenberg resulta enormemente revolucionario en los detalles.⁸³ En sus inicios arranca sus pequeñas revoluciones desde la base de los elementos consolidados de la música anterior a él. Ante nosotros se presenta un joven compositor que domina la técnica de la escritura musical y se encuentra ya en el límite de lo que ésta puede servir a sus intenciones creativas, ofreciéndose ante él una gran variedad de frutas prohibidas, que no dudará en probar en cada ocasión que tenga.

El acorde de sexta aumentada resuelto excepcionalmente no sólo introduce el tema de la nueva sección –con nuevo tema incluido– que comienza en el c. 320, sino que pasa a ser parte integral de éste. La pequeña frase que se va a repetir concluye con una especie de semicadencia en la mitad del c. 322, en la que la sexta aumentada sustituye el acorde de dominante, siendo repetida dos veces más, la segunda de ellas iniciando una progresión ascendente que culmina con una nueva declaración de la frase, esta vez transportada un semitono ascendente. Antes de esta última repetición es donde finalmente LA7 se desempeña como dominante de RE en una transposición ascendente de semitono de la progresión cromática que contenía la sexta aumentada previamente. Tal como observa Frisch, parece como si todo este pasaje (cc. 320-336) tuviera el objetivo de "devolver al LA su legítima función como dominante de RE."⁸⁴ En el clímax llegamos al acorde de SI \flat 7, que, esta vez sí resuelve de la manera propia de una sexta aumentada, o sea, en la cuarta y sexta cadencial de RE mayor. De este modo, Schoenberg transforma LA7 como acorde de sexta aumentada de RE \flat , en LA7 como dominante de RE mayor, usando a su vez su sexta aumentada sobre el SI \flat . Lo que es más sorprendente es que, tras utilizar el acorde de LA7 como el eje del movimiento armónico de todo el pasaje descrito (c. 319-338), una vez alcanzada la tonalidad de RE

⁸² Rudolph Reti, *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad* (Rialp, Madrid, 1965), 61-62.

⁸³ Ver el capítulo "El concepto de variación progresiva", en pág. 99.

⁸⁴ Frisch, *The Early Works of Arnold Schoenberg*, 136.

mayor, no vuelve a aparecer ningún acorde de la región de la dominante en toda la sección que va del c. 338 al 344, consolidada cómodamente en RE mayor, terminando ésta con una cadencia plagal a imitación del cierre del tema del *Langsam*.⁸⁵

Creando un nuevo tipo de cadencia, 6^aA-I, Schoenberg desarrolló y expandió la llamada “relación de tercera”, bien familiar entre los compositores del siglo XIX,⁸⁶ aunque nunca había sido usada tan claramente como un sustituto de la dominante en la cadencia auténtica. En su "Tratado de Armonía", Diether de la Motte habla de la infrecuencia, en comparación con el uso de los enlaces de dominante, de la utilización de las relaciones de tercera, pero, sobre todo, puntualiza el hecho de que cada autor empleaba la relación de tercera de forma personalizada, para concluir diciendo que “«se emplea» una serie D-T [V-I]; pero una serie de acordes en correspondencia de tercera hay que inventarla.”⁸⁷ Completa su razonamiento destacando cómo la armonía se va convirtiendo, a medida que pasa la historia, de ser un "instrumento artesanal" dotado de cierto automatismo en su proceder, a colocarse en el "ámbito de la inspiración, en objeto propio de la invención." Es una visión muy interesante que nos ayuda a comprender una parte importante del proceso creativo de Schoenberg, el cual experimenta e inventa en cada nota que escribe. Aunque este trabajo está muy centrado en la creación celular y el despliegue motivico de las células del Op. 4, no hay que olvidar que eso no es más que un aspecto de la inventiva del autor, y que siempre va ligado, como veremos en varias ocasiones, a otros aspectos, en los que éste también innovó incesantemente.

Un ejemplo relacionado con la cadencia 6^aA-I, aunque éste aparece con la sexta aumentada “de reemplazo” reducida a un SI \flat (la fundamental) en el bajo, sucede entre los cc. 228-229, ejemplo ya mencionado anteriormente y que reproduzco de nuevo aquí:

⁸⁵ Véase la página 15 del presente estudio.

⁸⁶ Compositores tan tempranos en ese siglo como Schubert la utilizaban con frecuencia.

⁸⁷ Diether de la Motte, *Armonía*, p. 155-156.

EJEMPLO 1.28

Se podría decir que éste es un paso adelante en el empleo de la relación de tercera, pues aquí ya ni se justifica como elisión del acorde de la dominante entre la sexta aumentada y la tónica. Directamente se pasa del SI^b del bajo al luminoso acorde de RE mayor. Es un respiro después de la sombría congoja que nos envuelve tras la sección anterior. Al despojar al bajo del envoltorio de sus notas yuxtapuestas, perdiendo de modo crucial una de las notas con tendencia resolutive, que es precisamente la sexta aumentada, la nota se queda sola, desarmada, ante su oponente, en este caso, el RE mayor en el que resuelve. Esta disposición, en clara desventaja del elemento previo a la resolución, abre un campo infinito en el ámbito de la sucesión de eventos, ya que después de esta nota uno podría esperar cualquier cosa. Sólo contamos con la connotación sonora del acorde de MI^b menor, el cual mantiene una nota en común con el de RE mayor, el FA^\sharp . Si sobre el SI^b hubiera un acorde de sexta aumentada, el FA tendría que ser natural (siempre que fuera "alemana"). Pero no habría resolución de dicho acorde, así que Schoenberg le quita cualquier otra cosa que no sea la fundamental, dejando la nota sola. Quizás atonalidad no sea el concepto más adecuado en este momento, pero sí lo sería ambigüedad tonal o indefinición tonal.

Schoenberg continuamente trata de dar una irrefutable explicación lógica dentro del contexto tonal para cada invención suya, cuando en realidad él mismo admite que todas estas explicaciones tienen lugar a posteriori, una vez que la novedad ya ha sido creada. En mi opinión, la cadencia $6^a A-I$ no necesita mayor explicación, suena provocadora por sí misma, aunque explicarla en un contexto de sucesiones normales desmembradas puede resultar convincente. No así, sin embargo, me resulta la justificación de lo que llama acorde de novena invertida,⁸⁸ pues viéndolo en su contexto, este acorde se origina casualmente a partir del movimiento lineal de las voces entre dos acordes "reales," y su

⁸⁸ Arnold Schoenberg, *Theory of Harmony*, 414.

significado reside precisamente en ese contexto.⁸⁹ De hecho, Schoenberg sólo cita este acorde como anécdota, y en ninguna otra de sus obras menciona su uso. Si sucede tal verticalidad es seguro que se dará por casualidad. De cualquier modo, en ambos casos Schoenberg implica su pensamiento teórico en descubrimientos armónicos que salieron previamente de su intuición musical. Sorprende cómo un autor realiza un esfuerzo tan grande para explicar, a posteriori, decisiones tomadas en sus propias obras.

Para complementar el estudio del uso de la sexta aumentada voy a realizar una incursión en otra obra, *Traumleben* (diciembre de 1903), la primera de un conjunto de ocho *lieder* publicados como op. 6. Antes de analizarla, vayamos de nuevo al capítulo que dedica Schoenberg a la “tonalidad fluctuante” del que sustraigo este párrafo fundamental:

Si la tonalidad ha de oscilar, tendrá que ser asegurada en algún punto. Aunque no tanto como para que no pueda moverse con soltura.. Para esto son idóneas dos tonalidades que tengan algunos acordes comunes, como la sexta napolitana o el acorde aumentado de quinta y sexta [para nosotros, el de sexta aumentada]. En esta relación están, por ejemplo, DO mayor y RE♭ mayor, o LA menor y SI♭ mayor. Si se añaden también las tonalidades menores relativas, haciendo oscilar DO mayor contra LA menor y RE♭ mayor contra SI♭ menor, tendremos nuevas implicaciones: LA menor y RE♭ mayor, o DO mayor y SI♭ menor; la dominante de SI♭ menor es el acorde aumentado de quinta y sexta de LA menor, etc. Naturalmente, los acordes errantes obtendrán aquí un papel: acordes disminuidos y aumentados de séptima, sexta napolitana, tríadas aumentadas.⁹⁰

De esta manera, para hacer oscilar a la tonalidad resultan óptimos los acordes de sexta napolitana y aumentada. Los primeros tres compases de *Traumleben*⁹¹ oscilan entre MI mayor y FA mayor, y hay también elementos de MI menor, como el SOL♯ del bajo del c. 2, así como elementos de FA menor, como la línea RE♯-DO♯ (enarmonizada MI♭-RE♭) en la parte vocal al final del mismo compás. Como señala Christopher Wintle, utilizando MI mayor y FA mayor simultáneamente, Schoenberg “expande las posibilidades considerando las relaciones mayor/menor paralelas más allá: esto permite

⁸⁹ Se tratará el aspecto lineal y las implicaciones motivicas de este acorde en la página 152 de este trabajo.

⁹⁰ Arnold Schoenberg, *Theory of Harmony*, 458-459.

⁹¹ Véase partitura completa en el Apéndice.

un mayor número de intersecciones de notas. Entre MI mayor y FA mayor sólo dos notas (MI y LA) son comunes; entre MI menor y FA mayor, sin embargo, sólo dos notas (FA/FA# y SIb/SI); y entre MI mayor y FA menor, la enarmonía permite intersección entre SOL#/LAb, DO#/REb y RE#/MIb.”⁹²

EJEMPLO 1.29

El resultado de estas intersecciones es que Schoenberg es capaz de incluir cuatro tonalidades a la vez en un solo motivo, y todavía mantener la frase en MI mayor, quizás gracias a la inherente simetría del primer motivo, tal como se muestra en la figura siguiente:⁹³

EJEMPLO 1.30

Hay también otras coincidencias en esta versátil armonía: el SOL del c. 2, como elemento de MI menor antes mencionado, puede ser entendido como la fundamental del acorde de sexta aumentada de la dominante. Esto explicaría el MI# de la línea vocal, aunque no justifica el SI# que le sigue. Enarmonizando este último en un DO natural, el acorde resultante es la dominante de la dominante de MI mayor, con la quinta rebajada (ejemplo de alteración no linealmente provocada).

⁹² Christopher W. Wintle, “Schoenberg’s Harmony: Theory and Practice”, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, IV: No.1 (1980), 58.

⁹³ La nota MI no está presente en absoluto en el motivo, pero se puede considerar el eje del fragmento, pues está a mitad de camino entre las principales notas del mismo

De los tres motivos principales del *lied*, el primero es la verdadera “sonoridad característica” de la pieza, según la descripción de Allen Forte:⁹⁴

EJEMPLO 2.63



Aparece en forma melódica (cc.1-2), en disposición vertical (el acorde del último tiempo del c. 3), en cuyo caso sirve de nexo entre la región dominante (c. 3) y la resolución en el compás siguiente. Sin embargo, la cualidad de mayor alcance de este conjunto de notas es que aparece también a mayor escala en la pieza, pues la podemos encontrar en la primera nota de los pares cadenciales de notas del bajo en los cinco puntos principales de articulación de la canción: SI-MI (cc. 3-4); LA-MI (cc. 8-9 y 18-19); DO-MI (cc.24-25) y FA-MI (cc. 34-35). En su artículo de 1974 sobre la armonía de Schoenberg, Cone nos da una buena descripción de este fenómeno cuando dice que “Schoenberg está en el límite de la clase de unificación de eventos sucesivos y simultáneos que caracteriza a los métodos seriales.”⁹⁵

De las cinco cadencias principales de la canción, que coinciden con el cierre de los cinco versos del poema, sólo una de ellas, la primera, es una cadencia auténtica:

cc. 3-4 → V – I (CA)

cc. 8-9 → IV 7 – I

cc. 18-19 → V – IV - I 7

cc. 24-25 → 6^aA – I

cc. 30-31 → II7 – I

⁹⁴ Allen Forte, *Schoenberg’s Creative Evolution*, 138

⁹⁵ Edward Cone, “Sound and Syntax: An Introduction to Schoenberg’s Harmony,” *Perspectives of New Music* 13 (1974): 21-40

La región de la dominante de la primera cadencia (c. 3) empieza con un acorde de novena menor/aumentada sobre el SI, y es seguido por dos líneas cromáticas ascendentes que forman el acorde construido sobre el motivo *x* marcado en el ej. 1.32. La novena menor no resuelve en la manera tradicional, sino por medio de una cuarta disminuida descendente (quinta aumentada en la voz, por inversión de la octava). Todas estas peculiaridades hacen que esta cadencia auténtica suene especial, como si quisiera preparar al oyente para las restantes cuatro cadencias que están por venir. La segunda cadencia consiste en un acorde de dominante sobre el IV grado que resuelve directamente sobre I. Esto supone una elisión, pero no significaría gran cosa si no tenemos en cuenta las opciones de resolución que este acorde ofrece: si en el acorde de sexta aumentada las dos notas con tendencia a resolver son $\flat\hat{6}\rightarrow\hat{5}$ y $\#\hat{4}\rightarrow\hat{5}$,⁹⁶ en el caso del acorde de séptima menor sobre el cuarto grado, $\text{IV}\flat 7$, las notas que deben resolver son $\hat{4}\rightarrow\hat{3}$ y $\flat\hat{3}\rightarrow\flat\hat{2}$, y el primer grado, MI, permanece inmóvil:

EJEMPLO 1.32

The image shows a musical staff in G major (one sharp). Measure 1 contains two chords: a 6th augmented chord (6ªA) and a tonic chord (I). Measure 2 contains two chords: a dominant 7th chord on the fourth degree (IV7) and a tonic chord (I). The chords are written in a way that shows their constituent notes and how they relate to the scale.

Lo que sucede entre los cc. 9-25 es uno de los procesos más asombrosos e innovadores de la pieza. El tercer verso (cc. 10-14) empieza exactamente igual que el verso anterior (cc. 5-9), pero antes de llegar a la cadencia $\flat\text{IV}7\text{-I}$ introduce el acorde de sexta aumentada de MI (DO7) seguido de LA7, el cual tiene aquí la función de acorde de sexta aumentada del anterior. Es decir, igual que existe la dominante de la dominante, aquí tenemos la sexta aumentada de la sexta aumentada. Tras dos compases de vaivén entre estos dos acordes, ninguno de ellos resuelve normalmente, sino que el acorde de DO7 se transforma en $\text{FA}\#\flat 7$, la verdadera dominante de la dominante, relacionado con el anterior por tritono, compartiendo ambos dos notas en común (Ej. 1.33.1). No contento con este juego, Schoenberg rebaja la quinta de ambos acordes, dando como resultado dos acordes enarmónicamente equivalentes⁹⁷ que comparten todas sus notas

⁹⁶ Los números aluden a la posición de las notas en referencia a la escala de MI mayor.

⁹⁷ Este es el acorde que Schoenberg destaca como ejemplo fundamental de acorde alterado en su *Tratado de Armonía*: el *IIalt* (Schoenberg, *Theory of Harmony*, 303).

(Ej. 1.33.2). De esta manera mezcla dos funciones en una más simple, de modo que la armonía queda suspendida en un estado de “levitación” mantenido a lo largo de dos compases (16-17), antes de caer delicadamente sobre la región de la dominante en el c. 18. Durante estos dos compases flotantes hay dos líneas ascendentes y descendentes simultáneamente con una línea vocal descendente por tonos enteros, como si las voces hubieran sido liberadas para moverse a voluntad. La mencionada región en la dominante del c. 18 resuelve en MI en el compás siguiente, pero como un acorde de séptima de dominante que puede a su vez ser entendido como sexta aumentada de SOL#, dominante de DO# mayor. Este último, enarmonizado en REb, es la región de sexta aumentada de FA mayor, la tonalidad de los siguientes tres compases que llevan a la reexposición (cc. 21-23), donde cuarta y sexta cadencial y sexta aumentada se alternan para recibir la vuelta del primer motivo, esta vez completamente armonizado en FA mayor:

EJEMPLO 1.33

The musical score for Example 1.33 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The vocal line begins at measure 24 with the lyrics "bei - - de nur al - lein,". The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics include piano (p) and pianissimo (pp). The score is presented in a standard musical notation format with a grand staff.

Como colofón de todo lo anterior, y para terminar con la voz y dar paso a la conclusión pianística, la dominante de FA, en el c. 24, se convierte en sexta aumentada (¡una vez más!) de la tonalidad original, MI mayor. Aquí tenemos un nuevo ejemplo de la cadencia 6^aA-I “patentada” por Schoenberg en *Verklärte Nacht*. Las dos secciones finales enfatizan las regiones de FA mayor (napolitana de MI) y de la subdominante menor. La fórmula \flat II-I es usada al final de la línea vocal en los cc. 10-11 y al término de la pieza en los cc. 29-31. En la última sección, donde el piano queda solo, el grado de insistencia en dichas regiones hace que la tónica pierda su poder y ceda ante LA menor, de modo que la última cadencia \flat II-I no suena como algo cerrado, sino como una cadencia suspendida en la dominante (de una hipotética tonalidad de LA menor), cualidad realzada por el hecho de que la voz superior termina con el quinto grado:

EJEMPLO 1.34

blü - - hen - den Ro - - sen - hain.

mf

p

32 33 34 35

f

pp

Se podría decir que con obras como *Traumleben* Schoenberg apenas consigue mantener las relaciones tradicionales armónicas y que, tras probar la fruta prohibida, ya no puede volver atrás en su exploración de las relaciones cromáticas o semitonales y sus posibilidades de expansión. Como destaca que *Traumleben* tiene algo de “arrepentida, nostálgica despedida del siglo XIX.”⁹⁸

⁹⁸ Edward Cone, “Sound and Syntax: An Introduction to Schoenberg’s Harmony”, *Perspectives of New Music* 13 (1974): 30.

4. LA ESTRUCTURA NACE O SE HACE

A pesar de ser *Verklärte Nacht* una especie de poema sinfónico basado en un texto en el que no hay acción, exceptuando el caminar de la pareja, lo es de una manera muy especial, y no sólo porque no es para gran orquesta. En palabras del autor, su composición “no describe cualquier acción o drama, sino que se limita a describir la naturaleza y expresar las emociones humanas,” y en ello reside su gran aceptación, ya que satisface al oyente incluso sin saber de qué trata el poema, por lo que, siempre según Schoenberg, “puede ser valorada como música *pura*”. Como se vio en el primer capítulo, Schoenberg tuvo el detalle de preparar una especie de guión, cincuenta y un años después de escribir la pieza, ubicando algunos de los versos en el lugar que le corresponde en la música. La duda que nos queda es si esta relación de correspondencias entre música y texto procede de los días en que la obra fue compuesta o, igual que hizo con la mayoría de sus análisis a posteriori, fue una acomodación ulterior por exigencias externas.⁹⁹ En cualquier caso, de igual modo que con sus escritos teóricos, lo podemos tomar como una fuente valiosa de información acerca de lo que hay detrás de su composición, ya que, aunque anacrónica, no deja de ser material de primera mano.

El poema de Richard Dehmel (1863-1920) merece especial atención por el hecho de que describe un problema humano profundo en un contexto de belleza natural. Una mujer confiesa a su amado que antes de conocerle quedó embarazada de un hombre al que no amaba, y ahora lleva consigo esta carga. El hombre, generosamente conmovido –quizás por la hechizante luz de la luna– le responde que gracias al amor que se profesan el niño se transfigurará y será suyo. El poema nace de la propia experiencia personal del autor, pues alude a su *affaire* con Ida Auerbach, mujer casada y embarazada, y es parte del ciclo *Weib und Welt*, escrito en 1896:

Dos personas caminan a través de un desnudo y frío bosque;

La luna les acompaña, ellos la observan.

La luna pasea por los altos robles;

ni una nube oscurece la luz del cielo

⁹⁹ En este caso por parte de una compañía discográfica (Véase nota 41).

donde las negras ramas se extienden.

La voz de una mujer habla:

*“Llevo un niño, y no es tuyo,
camino en pecado junto a ti,
he cometido una grave ofensa contra mí misma.
Creí que ya no podría ser feliz,
y sin embargo tenía el fuerte anhelo
de sentir la plenitud, la felicidad de ser madre.
Y por ello, cometí un atrevimiento
tal que, estremeciéndome, entregué mi sexo
a los brazos de un hombre extraño,
y así quedé embarazada de él.
Ahora la vida se ha cobrado su venganza:
ahora te pertenezco, oh, te he encontrado.”*

Ella camina con paso torpe.

Ella levanta la vista; la luna pasea sobre ellos.

Su mirada sombría se ahoga en la luz.

La voz de un hombre habla:

*“Ese niño, ése que tú has concebido,
su alma no es una carga.
¡Fíjate! ¡cuán claro brilla el universo!
Hay un resplandor en todas las cosas
Tú vas conmigo a la deriva en un frío océano,
pero un calor especial parpadea
de ti para mí, de mí para ti.
Esa llama transfigurará al niño,
al que darás vida, como si fuese mío.
Tú me has traído la luz,
Tú has hecho de mí un niño.”*

Él la toma de sus anchas caderas

mientras sus alientos flotan en el aire.

Dos personas caminan a través de la imponente y clara noche.

Este poema supuso, como la mayoría de los poemas del mismo ciclo de Dehmel, un reto para la conservadora sociedad burguesa, que tuvo serios problemas para superar el escándalo que le producían las situaciones que tenían que ver con las tensiones de género. En la obra citada de Julie Pedneault se realiza un excelente trabajo acerca de los componentes de género relacionados con esta obra y otras del primer cuarto del s.XX, como los valeses de *Wozzeck*, el vals del *Rosenkavalier*, el segundo movimiento de la segunda sinfonía de Mahler, o varias canciones de Webern. Pedneault pone su acento en el esfuerzo de Schoenberg por remarcar que su obra está cerca de la música pura, y que cualquiera podría disfrutarla sin saber nada del poema, "un poema que muchos hoy en día podrían tachar de repulsivo," como él mismo escribió en 1950.¹⁰⁰ A pesar de todo, el poema merece aprecio por su lírica representación de las emociones provocadas por la belleza de la naturaleza, así como por la distinguida actitud moral del hombre hacia un problema tan difícil e incómodo. Una de las cualidades principales del movimiento expresionista fue la deformación de la realidad como manera de resaltar la visión de los sentimientos del artista, hurgando en la ausencia de valores, el cinismo de la sociedad, los terrores ocultos, la ansiedad y la pérdida de la identidad individual. Aunque se puede decir que el expresionismo dominó las artes entre 1910 y 1925, se pueden ver ya rasgos similares en el Schoenberg de 1899 cuando escribió la *Noche Transfigurada*. Además del hecho mismo de la elección del poema, la pieza es una composición tonal cuidadosamente estructurada en la que desde el principio se empiezan a deformar las armonías tradicionales con una sofisticada complejidad, producto de la transformación de los movimientos motívicos y melódicos. El resultado es una música de alta complejidad, con una densa polifonía en la que la variedad de temas se confunden entre sí a la vez que lo hace el torrente de sentimientos que éstos evocan.

El programa propuesto por Schoenberg en 1950, ilustrado con ejemplos musicales, que aquí sustituiré por la indicación de los compases referidos, reza así:

Una mujer y un hombre pasean por el bosque. [cc. 1-4]

En una clara y fría noche a la luz de la luna. [cc. 13-14/22-23]

La mujer confiesa una tragedia al hombre en un dramático arrebató. [cc. 34-37]

¹⁰⁰ Julie Pedneault, *Music on the Fault Line*, 64.

Ella se había casado con un hombre al que no amaba. Se sentía sola e infeliz en este matrimonio, [c. 50]

pero se forzó a permanecer fiel, [cc. 75-76]

y finalmente, obedeciendo a su instinto maternal, está ahora encinta de un hombre al que no ama. Ella se había incluso considerado digna de admiración por cumplir con su deber ante los designios de la naturaleza. [cc.105-115]

Una ascensión elaborando el motivo siguiente, expresa su autoacusación de su gran pecado. [138-9 (falta anacrusa)]

En su desesperación ella camina al lado del hombre del que se ha enamorado, temiendo que su sentencia la destruirá. [cc. 202-205]

La primera mitad de la composición termina en MI \flat mayor, del cual, como transición, queda sólo el SI \flat , para conectar con el más extremo contraste con RE mayor. [cc. 225-230]

Ahora la voz del hombre habla, un hombre cuya generosidad es tan sublime como su amor. [cc. 231-235]

Armónicos adornados por escalas con sordina, expresan la belleza de la luz de la luna [c. 249-250] e introducen, con un centelleante acompañamiento en el agudo [cc. 251-252],

un tema secundario [cc. 255-258],

que pronto se transforma en un dueto entre violín y violonchelo [cc. 259-260].

Esta sección refleja el temperamento de un hombre cuyo amor, en armonía con la esplendorosa y radiante naturaleza, es capaz de ignorar la trágica situación: “Que el hijo que has concebido no sea para tu alma una carga.”

Habiendo alcanzado un clímax, este dueto es conectado, mediante una transición, con un nuevo tema. [cc. 279-281]

Esta melodía, expresando “el calor que fluye de uno de nosotros hacia el otro”, el calor del amor, viene seguida de repeticiones y elaboraciones de temas precedentes, llevándonos finalmente a un nuevo tema, [cc. 320-322] que corresponde a la digna resolución del hombre: este calor “transfigurará al niño extraño; tú darás a luz para mí, de mí”. Una ascensión lleva al clímax, una repetición del tema del hombre que daba comienzo a la segunda parte.

Una larga coda concluye la obra. Su material consiste en temas de las partes precedentes, todas ellas modificadas de nuevo, para glorificar los milagros de la naturaleza, que han cambiado esta noche de tragedia en una noche transfigurada.¹⁰¹

Esta distribución de los versos y las acciones deja algunas lagunas, principalmente entre los compases 139-202 y desde el 322 hasta el final, pero sitúa algunos de los versos más importantes junto a momentos relevantes de la obra. Es digno de destacar aquí, como preámbulo de lo que será el estudio motivico en este trabajo, de qué manera en el

¹⁰¹Arnold Schoenberg: *Program notes* (véase nota 10).

momento en que el niño se "transfigura" aparece el tema del c. 320 que conoceremos como motivo δ , el cual es resultado de una doble transformación motivica de gran calado, que puede ser referida a otros dos temas de la obra.¹⁰² Esto es una muestra de hasta qué punto la estructura del poema influye en la de la obra. Arnold Whittall, comparando el contraste de tensiones entre la armonía cromática, la triádica y el contraste de espíritu de las dos personas en el poema, considera que "incluso si algunos de los más simples momentos triádicos en la pieza suenan sentenciosos, son un complemento tan vital a la disonante polifonía como la falta de resentimiento del hombre lo es al sentido de culpa de la mujer."¹⁰³ En el mismo sentido, Ethan Haimo refiere lo siguiente:

. . . estabilidad y felicidad son al principio amenazadas pero después de una crisis, finalmente restauradas y llevadas a un nivel más alto. Las islas de pureza diatónica y definición tonal clara son los puntos que reflejan el amor de la pareja o la felicidad a la que aspiran. Estas islas estables son amenazadas por pasajes armónicamente inestables que describen los problemas en la superficie de la relación, que tratan de destruir la estabilidad representada por el diatonicismo. Sólo al final, una vez la transfiguración está completada, son restauradas finalmente la felicidad y la estabilidad.¹⁰⁴

El poema se divide en cinco partes bien definidas. Por un lado está la escena en el parque, referido en las estrofas 1ª (cc. 1-28), 3ª (cc. 188-228) y 5ª (cc. 391-418), por otro lado las palabras de una mujer que ama a un hombre, pero está esperando un bebé de otro, que ocupan la 2ª estrofa (cc. 29-187), y por otro, las palabras del hombre en la 4ª estrofa (cc. 229-390), quien reconforta a la mujer y acepta el niño como suyo propio. Esto ha llevado a que muchos autores dividan de igual manera la obra, como Wellesz, quien dice que, de las cinco secciones, "la primera, tercera y quinta son de naturaleza más épica, de modo que retratan los profundos sentimientos de las personas paseando en la fría noche bajo la luna. La segunda contiene el llanto apasionado de la mujer, la cuarta la respuesta sostenida del hombre que muestra mucha profundidad y calidez de comprensión."¹⁰⁵ Sin embargo, lejos de pretender simplificar el contenido de la forma como algo subordinado al texto, concluye: "Por mucho que Schoenberg ha seguido aquí

¹⁰² Véase el capítulo decimotercero.

¹⁰³ Arnold Whittall, *Schoenberg Chamber Music* (London: BBC Music Guides, 1972), 10.

¹⁰⁴ Ethan Haimo, *Schoenberg's Transformation of Musical Language*, 37.

¹⁰⁵ Egon Wellesz, *Arnold Schönberg*, trad. W. H. Kerridge (New York: Da Capo Press, 1969), 67.

el curso del poema, su inusual y fuertemente desarrollado sentido arquitectónico evitó que la forma se quedara en una fantasía".¹⁰⁶

Diseñada en un solo movimiento y con una duración de alrededor de media hora, la estructura de la obra difícilmente se puede adscribir a ninguna de las formas habitualmente utilizadas hasta entonces, aunque hay que resistirse a tildarla de fantasía, ya que las relaciones temáticas y tonales, al igual que su forma obedecen a una estructura mucho más sólida que la que una fantasía podría proporcionar. Se entiende, según Jonathan Dunsby, que "el desarrollo de relativamente extendidas obras de un sólo movimiento, en una clara ruta a través de la *Wanderer-Fantasie* de Schubert y los poemas sinfónicos de Liszt, llevó a lo que llegó a ser una nueva práctica estándar en Strauss y Schoenberg,"¹⁰⁷ y en todos los casos subyace una estructura que poco tiene de fantasía, pues obedecen a estructuras claramente definidas.

Entre las diferentes opiniones respecto a la forma de *Verklärte Nacht*, hay que destacar, siquiera brevemente, los estudios de Wilhelm Pfannkuch, quien ve el sexteto como una forma de sonata con un movimiento adagio incrustado entre el desarrollo y la reexposición.¹⁰⁸ Richard Swift considera el contenido como dos formas de sonata enlazadas por una transición, con una introducción al principio y una coda al final.¹⁰⁹ Por último, la visión de Walter Frisch, quien estima, sobre todo, que el sexteto no presenta la habitual polaridad tonal que está siempre presente en la forma sonata, aunque sí enumera cuatro aspectos que relacionan la obra con la forma sonata:

- 1) La presentación y despliegue de temas hasta el c. 132 responde a una función "expositoria".
- 2) El amplio tema en Mi mayor en el c. 105 puede parecer un "segundo tema" porque está precedido por material de desarrollo más agitado (transicional) característico de un "puente" y por preparación de la dominante.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 72.

¹⁰⁷ Jonathan Dunsby, "The multi-piece in Brahms: Fantasien Op. 116," en Robert Pascall: *Brahms. Biographical, Documentary and Analytical Studies* (Cambridge, GB: Cambridge University Press, 1983), 168.

¹⁰⁸ Pfannkuch, "Zu Thematik und Form in Schönbergs Streichsextett," 262-263.

¹⁰⁹ Swift, "Tonal Relations in Schoenberg's *Verklärte Nacht*," 7.

3) Incluso aunque hay considerable variación motivica y desarrollo, el fragmento del sexteto hasta el c. 132 es claramente diferente en naturaleza de lo que sigue hasta el c. 180. Esta última parte suena como un "desarrollo", debido a un casi esquemático uso de modulación, secuencia, fragmentación temática y combinación contrapuntística.

4) El fragmento desde el c. 370 en adelante, en el cual varios temas anteriores se combinan en la tónica mayor, claramente sirve como un tipo de "reexposición".

A pesar de estas cualidades, Frisch concluye que llamar a esto forma sonata es eminentemente forzado y no se corresponde con la realidad, por lo que se pregunta si es realmente necesario buscar en la forma de sonata, cuando hay tantos problemas para corresponderla, y acaba diciendo que "se puede decir que *Verklärte Nacht* está delineada por procesos temáticos y procedimientos armónicos a gran escala que quedan muy lejos de la sonata tradicional."¹¹⁰ Aceptando plenamente la última cita de Frisch, y llegando a la conclusión de que lo que menos importa en este caso es ponerle la etiqueta a la obra como una forma determinada y reconocida, he realizado mi propio análisis de la obra basado en un simple mecanismo de constatación con el único objetivo de distribuir la pieza en una serie de secciones que ayude a organizar el repertorio motivico que ofrece. Para no caer en la tentación de tomar partido por ninguna de las opiniones antes descritas, he decidido dividir la obra según las secciones que he considerado más o menos completas por sí mismas, guardando una especie de proporción entre ellas, y las he nombrado, sucesivamente, con su número ordinal correspondiente. De este modo evito entrar en ninguna polémica a este respecto, ya que no es ése el objeto de este estudio. Estas secciones se irán analizando una a una en la segunda parte del presente trabajo, y dentro de cada una hay distintos subapartados que están nombrados con letras minúsculas, las cuales se repetirán cuando el segmento al que se refiera el análisis ya se haya manifestado anteriormente quedando así distribuidas:¹¹¹

¹¹⁰ Frisch, *The Early Works of Arnold Schoenberg*, 116.

¹¹¹ Como he dicho, la división realizada en diferentes secciones no pretende sentar la base para adscribir la obra a ninguna estructura formal definida. Cada segmento lleva debajo una letra que sirve para etiquetarla, cosa que he hecho linealmente, sin más intención que describir lo que se sucede en el tiempo. Cuando el segmento contiene algún motivo nuevo, o una forma nueva de presentar otro motivo anterior, he pasado a la siguiente letra del abecedario, mientras que, cuando el segmento es claramente parecido a alguno anterior, le he añadido un apóstrofe por cada vez que aparece. En algunos casos un mismo

• PRIMERA PARTE

- *Primera Sección. Cc. 1-49*

[1-21] [22-28] [29-41] [42-49]
a b c d

- *Segunda Sección. Cc. 50-104*

[50-62] [63-68] [69-74] [75-90] [91-99] [100-104]
e f g h h' i

- *Tercera Sección. Cc. 105-131*

[105-123] [124-131]
j k

- *Cuarta Sección. Cc. 132-187*

[132-152] [153-168] [169-174] [175-180] [181-187]
l l' m c' d'

- *Quinta Sección. Cc. 188-228*

[188-201] [202-211] [212-218] [219-228]
n a' b' o

• SEGUNDA PARTE

- *Sexta Sección. Cc. 229-278*

[229-235] [236-243] [244-248] [249-258] [259-265] [266-269] [270-278]
p (c+e)' j' q₁ q₂ (e+a)' q₂

- *Séptima Sección. Cc. 279-319*

[279-293] [294-302] [303-309] [310-319]
r c'' j'' (r+c'')

- *Octava Sección. Cc. 320-369*

[320-337] [338-344] [345-359] [360-369]
s (s+p)' t u

- *Novena Sección. Cc. 370-418*

[370-377] [378-390] [391-400] [401-406] [407-418]
q₁(+a')—q₂' s' a' a''

segmento tiene claras connotaciones con dos anteriores al mismo tiempo, con lo que han sido expresados como una suma de letras entre paréntesis.

Llama la atención el hecho de que este análisis ofrece una sucesión de 41 segmentos, en los que las letras (etiquetas de identidad de cada fragmento) se suceden una detrás de otra casi sin interrupción. La primera repetición aproximada se da en el compás 91, aunque repitiendo el segmento inmediatamente anterior, lo mismo que sucede también en el compás 153. No es hasta el c. 175 que se reexpone un segmento de los del principio, el *c*, seguido del *d*, y sólo en el c. 202 vuelve a aparecer una nueva versión de *a*, seguida de *b*. La segunda parte de la obra continúa introduciendo nuevos segmentos hasta llegar a la letra *t*, produciéndose nuevas versiones de algunos fragmentos en una suerte de orden aleatorio muy poco esperable en ninguna de las formas tradicionales para terminar la obra con dos nuevas versiones de *a*, poniendo fin a la pieza con el fragmento con que se inició.

Como se verá en la segunda parte de este estudio, la creación motivica de toda la pieza consiste en una serie continua de relaciones entre los temas a varios niveles, de modo que no puede decirse que aparezcan motivos nuevos, sino que unos van naciendo de los otros. En una obra en la que los segmentos se suceden en un orden tan aparentemente poco estructurado, cabría esperar una creciente falta de unidad a largo plazo, de modo parecido que se siente al escuchar piezas de fantasía o improvisadas, ya que las ideas aparecen de modo más o menos aleatorio en la mente del improvisador. Sin embargo, en esta pieza nunca llega a percibirse una falta de unidad, lo cual resulta del todo sorprendente. En este estudio trataré de demostrar que la razón de la unidad y el buen funcionamiento de *Verklärte Nacht* tiene su base en la intensa cohesión de los diferentes motivos entre sí, gracias a la continua transformación ejercida por el proceso de variación continua.

5. El concepto de "Variación Progresiva"

Mi deseo es el de unir ideas con ideas. No importa cuál pueda ser el fin o el significado de la idea en su conjunto, no importa si su función es introductora, de fijación, variación, preparación, elaboración, desviación, desarrollo, conclusión, subdivisión, subordinación, o básica, ha de ser una idea la que ocupe ese lugar . . . y tal idea debe aparecer en su construcción y en su contenido temático como si no estuviera allí para cumplir ninguna tarea estructural.¹¹²

Con esta declaración de intenciones, Schoenberg expone su visión acerca de cómo se debe componer la música, y deja bien claro que con ello no pretende criticar las obras de los compositores clásicos, refiriéndose a las innumerables piezas escritas conforme a ciertos esquemas preestablecidos, como pueden ser la forma sonata, la forma tripartita o la fuga. Simplemente, Schoenberg establece con ello un "código de honor artístico y personal" [*sic*] y así lo declara en su ensayo llamado "*Brahms the Progressive*" en el que, en primera instancia, habría que aclarar qué significa en este contexto la palabra *progressive*. El título del ensayo, por lo que se destila de las primeras páginas, se refiere claramente a lo que en castellano entendemos por "progresista": «Dícese de la persona, colectividad, etc., con ideas avanzadas, y de la actitud que esto entraña.»¹¹³ Bajo esta acepción de la palabra *progressive*, Schoenberg se centra en el error que supone calificar a Brahms como "el académico, el clásico," mientras se considera a Wagner el estandarte de lo innovador y progresista. El escrito presenta una visión muy interesante, y seguro que muy novedosa en 1933, ya que plantea la modernidad de Brahms en el dominio del lenguaje musical, comparando el lenguaje armónico de Wagner, en el que la armonía "es más rica en armonías sustitutivas y vagantes, y en un uso más libre de disonancias, especialmente las no preparadas." Sin embargo, en estructuras fraseadas como sus

¹¹² Schoenberg, "Brahms the Progressive," en *Style and Idea*, 407. El ensayo, publicado en 1947, es una revisión de la conferencia dada en 1933 con ocasión del centenario del nacimiento de Brahms.

¹¹³ *Diccionario de la Lengua Española*, 21ª ed., s.v. "progresista."

arias,¹¹⁴ la armonía "se mueve con mucha menor expansividad y más lentamente que en formas similares de Brahms."¹¹⁵

El ensayo de Schoenberg está concebido en un tiempo en el que el pasado anterior a 1914 había quedado globalmente eclipsado por la Primera Guerra Mundial, tiempo en el que enfrentamientos como el de brahmsianos contra wagnerianos se había minimizado en meros conflictos dialécticos entre eruditos de la música,¹¹⁶ entre los que destacaba la opinión de Gerald Abraham, quien en 1938 decía que Brahms "contribuyó poco al desarrollo histórico de la música [en la que] está prácticamente solo. [Todos aquellos] que bebieron de su influencia parecen haber sido compositores insignificantes. Sólo el joven Reger y el húngaro Dohnyáni realmente le deben mucho."¹¹⁷ Esta declaración, opuesta a las conclusiones que saca Schoenberg de los logros de Brahms, era lo poco que quedaba de aquellas disputas, pero lo cierto es que las batallas entre los partidarios de Brahms y los de Wagner gozaron de gran protagonismo en la segunda parte del s. XIX, tal como recuerda Peter Gay en *Schnitzler's Century: The Making of the Middle Class Culture, 1815-1914*, un luminoso retrato de la época victoriana y de la creación de la cultura de la clase media:

"Las guerras Wagnerianas –ninguna palabra menos enfática serviría– estaban lejos de ser triviales o evanescentes. Llevaron a demostraciones en salas de concierto, promovieron debates encendidos, dividieron familias y destrozaron amistades. Los brahmsianos criticaban los festivales Wagner en Bayreuth como mórbidos tributos a un egomaniaco, la adoración enfermiza y pervertida a un ídolo, y *Tristán e Isolda* como un comportamiento sexual obsceno. En respuesta, los wagnerianos despreciaban la música de Brahms por ser

¹¹⁴ Lo que en Wagner puede ser considerado aria, por ejemplo "*Winterstürme wichen dem Wonnemond*" de la *Walkyria*.

¹¹⁵ Schoenberg, *Style and Idea*, 405.

¹¹⁶ Viena, como centro musical del último tercio del s. XIX, tenía el corazón dividido entre los partidarios de la música programática, wagnerianos, y los de la música *absoluta* o brahmsianos, estos últimos dominados por el crítico Eduard Hanslick.

¹¹⁷ Gerald Abraham, *A Hundred Years of Music* (London: Duckworth, 1938), 172-173, citado en Musgrave, Michael, *The music of Brahms* (London: Routledge & Kegan Paul, 1985), 1. Es llamativo que Abraham se refiera en 1938 al *joven* Reger, ya que éste falleció en 1916, a la edad de 43 años, cuando Abraham contaba con apenas 12 años. Seguramente, al añadir el adjetivo *joven*, se está refiriendo precisamente a la prematura edad con la que murió.

tradicionalista, vacía, en pocas palabras, sin valor; el mismo Wagner, nunca generoso con la competencia, la tildaba de mediocre, árida y repulsiva."¹¹⁸

Al margen de tan severa disputa entre unos y otros, existía en la sociedad un sentimiento generalizado de temor ante la música de Brahms que se extendía incluso al otro lado del océano: "Alrededor del cambio de siglo, el temor a Brahms, en su tiempo considerado un compositor difícil, no era más agudo en Berlín que en Nueva York. La historia de una señal –'En caso de Brahms, salgan por aquí'– presumiblemente colocada por trabajadores musicalmente conservadores, ganó fama internacional: se dijo haberlas visto en el *Boston Symphony Hall* y en la sala de conciertos de la *Gesellschaft der Musikfreunde*."¹¹⁹ No deja de ser sorprendente que convivieran la idolatría, el odio y el miedo hacia la música de Brahms, y habría que preguntarse cuánto había de ese miedo en el rechazo de los wagnerianos hacia esa música. La cuestión es que, en el ocaso del siglo XIX, la muerte de Brahms a los sesenta y cuatro años en 1897 supuso mucho más que la pérdida de un gran compositor. Seguramente a raíz de la incapacidad del público de su época para digerir muchos de los cambios que ebullicen debajo de las finas capas de las formas tradicionales, y debido sobre todo a la increíble sutilidad con la que dichos cambios (más bien logros) se manifiestan, la enorme revolución que realizó Brahms en la técnica de la composición musical permaneció oculta durante muchos años. La percepción general en el mundo de la música de aquella época era que con Brahms terminó una era, una manera de entender la música heredera de Bach, Mozart, Haydn y Beethoven, que hacía tiempo había sido sobrepasada por las también revolucionarias tendencias de Wagner-Liszt, el lirismo directo de Verdi, y los ecos de los nacionalismos musicales (léase *exotismos* en este contexto). Sin embargo, Brahms era muy consciente de que su música estaba llegando a los límites de lo que la tradición había asentado, como cuenta Siegfried Kross en *Brahms the Symphonist*, hablando de las expectativas que surgían antes del estreno de su Cuarta Sinfonía:

Brahms debe haber sido consciente del hecho que con su obra había llevado hasta el final la tradición de la sinfonía clásica y romántica con una meticulosidad que sólo una

¹¹⁸ Peter Gay. *Schnitzler's Century: The Making of the Middle Class Culture, 1815-1914* (New York: W.W.Norton, 2002), 244.

¹¹⁹ *Ibid.*, 238-239.

generación más tarde pudo ser comprendida. El mismo Schoenberg fue el primero que, contra la imagen de Brahms como un compositor académico, tradicionalista, cautivo del historicismo y el clasicismo, estaba la imagen de un absoluto innovador. De esta clara consciencia de haber llegado a un punto final fueron resultado sus dudas sobre si la obra sería en absoluto comprensible para el público contemporáneo.¹²⁰

Schoenberg creció y aprendió música en el seno de las disputas entre unos y otros, y quizás por su educación no oficial en ningún conservatorio, se mantuvo durante este tiempo en una posición privilegiada en la que podía nutrirse limpia y asépticamente de las bondades de ambos compositores, aunque desde muy pronto demostró una especial afinidad por la música de Brahms, como demuestra el estilo de su obra temprana. Ya vimos en el capítulo sobre secuencias cómo atacaba (para más tarde arrepentirse levemente de dicho ataque) a Wagner por su uso excesivo de las secuencias y repeticiones, y cómo valoraba a Brahms por su constante trabajo, nunca dando por válida una repetición exacta.¹²¹ Sin embargo, el Schoenberg de 1899 está todavía viéndose nutrido de la influencia de ambos colosos, a los que acepta y adora, y pueden verse influencias de ambos en todas sus obras tempranas, como ya hemos visto en el caso de las secuencias en *Verklärte Nacht*, y como veremos en numerosas ocasiones en la segunda parte de este estudio.

Como dije al principio, la palabra *progressive* se traduce en castellano de dos maneras, siendo la segunda de ellas la palabra "progresivo," que tiene, según el diccionario de la RAE, las siguientes dos acepciones: 1) Que avanza, favorece el avance o lo procura; 2) Que progresa o aumenta en cantidad o en perfección.¹²² El ensayo de Schoenberg, haciendo uso de la polisemia del término en inglés, describe una excelente línea entre lo que tiene Brahms de "progresista" y lo que su discurso musical tiene de

¹²⁰ Siegfried Kross. "Brahms the Symphonist," en Robert Pascall: *Brahms. Biographical, Documentary and Analytical Studies* (Cambridge, GB: Cambridge University Press, 1983), 142. Incluso Kross, autor que reconoce el carácter innovador de la música de Brahms, concluye el trabajo con la afirmación de que, con la Cuarta Sinfonía, Brahms "había llevado la tradición de la música clásica y romántica a su conclusión lógica" (p.145).

¹²¹ Véase cita en página 52.

¹²² *Diccionario de la Lengua Española*, 21ª ed., s.v. "progresivo."

"progresivo," centrándose en lo que él bautiza como "variación progresiva."¹²³ En definitiva, el juego de palabras (o de acepciones) es el hilo conductor del ensayo, realizando multitud de análisis de fragmentos de Mozart y de Brahms, explicando en ellos las peculiaridades de la construcción temática de ambos compositores. Es precisamente en ese aspecto en el que esta disertación se concentra: habiendo claras huellas de la influencia de Wagner y Brahms en su Op. 4, y sabiendo que, en el futuro, el trabajo de la idea y su desarrollo acabará siendo el área de mayor interés para Schoenberg en el proceso compositivo, descartando muy pronto gran parte de los factores wagnerianos en su música,¹²⁴ trataré, en la segunda parte de este trabajo, de dibujar un mapa lo más detallado posible del peso que la variación progresiva tiene en la construcción de esta obra. Del mismo modo que el fondo motivico como gran secreto de constitución de la música de Brahms fue muy difícil de desvelar para el mundo musical –de ahí el temor de la sociedad coetánea ante su música–, la belleza de *Verklärte Nacht*, perceptible ya en una primera audición para cualquiera, y el enorme éxito obtenido desde su estreno, no deben enmascarar la interesantísima red de células, ritmos, alturas e intervalos que se relacionan entre ellos por debajo de tan sublime cuadro.

Hay importantes trabajos, unos más extensos que otros, unos más acertados que otros, sobre el tortuoso mundo de la variación motivica. Walter Frisch, en *Brahms and the Principle of Developing Variation*, hace un detallado estudio sobre la variación progresiva en la música de Brahms,¹²⁵ el cual aporta un doble valor a la literatura sobre el tema, ya que, además de un intenso, aunque no extensivo estudio sobre las obras de Brahms, realiza un estudio previo sobre la literatura escrita a partir del célebre ensayo de Schoenberg sobre la variación progresiva.

¹²³ Emplearé términos equivalentes como "variación motivica", "variación motivico-temática" e incluso "desarrollo motivico" para referirse al mismo concepto. En inglés se utiliza el término *developing variation*, que tiene difícil traducción en castellano, siendo lo más cercano "variación en desarrollo." Sin embargo, creo que cualquiera de los términos expresa suficientemente el concepto y no merece la pena mayor discusión al respecto.

¹²⁴ Algo que le pasó también a Debussy y a otros muchos autores del cambio de siglo.

¹²⁵ Walter Frisch. *Brahms and the Principle of Developing Variation* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984).

En su apreciación acerca de la influencia de la forma clásica sobre las tendencias de Brahms, Carl Dahlhaus incide en que "aunque sus tendencias conservadoras apenas pueden ser negadas, no quiere esto decir que él veneraba las bases fundamentales de la tradición mientras modificaba algunos de los detalles, sino más bien que radicalmente replanteó los principios tradicionales en las circunstancias alteradas de la segunda parte del s. XIX." Y se refiere al desarrollo motivico como "principio estructural principal," que sustituye al conjunto formado por "las relaciones tonales y la construcción de grupos simétricos," creando así una serie de condiciones "que eventualmente hicieron posible a Schoenberg el desarrollo de la forma de sonata atonal."¹²⁶ En otras palabras, se podría decir que, Brahms, siempre fiel a la tradición, no quiso romper con las formas de siempre, pero hizo la revolución por dentro, sutilmente, y abrió así un camino para la renovación mediante la continuidad.

Schoenberg, en su ensayo *Bach* de 1950, plantea una definición de lo que él llama, en inglés, *developing variation*, en la que relata que "esto significa que la variación de los rasgos de una unidad básica produce todas las formulaciones temáticas que aportan fluidez, contrastes, variedad, lógica y unidad, por un lado, y carácter, estado de ánimo, expresión, y cualquier diferenciación necesaria, por el otro –elaborando así la *idea* de la pieza."¹²⁷ Incluye esta definición de lo que para él es la variación progresiva en un breve ensayo sobre Bach, con el objetivo de ponerla en oposición a la composición contrapuntística. Mientras la primera produce su material a través del desarrollo, la segunda lo hace a través del "desmarañamiento", en el que una configuración básica produce el material necesario para, mediante combinaciones, crear diferentes sonoridades en una misma pieza.

En un ensayo de 1946, *New Music, Outmoded Music, Style and Idea*,¹²⁸ Schoenberg equipara el estilo de la variación progresiva con la composición melódico-homofónica, y la sitúa en el contexto de cómo la historia se repite a sí misma, criticando la tendencia (todavía vigente, más aún si cabe, hoy en día) a rechazar ciertos estilos

¹²⁶ Carl Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism, Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century* (Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1980), 61.

¹²⁷ Schoenberg, *Style and Idea*, 397.

¹²⁸ *Ibid.*, 113-123.

como obsoletos. En la historia de la música, según dicho ensayo, se han dado épocas en que la composición contrapuntística donde "cada voz participante había sido elaborada, respecto a su contenido, su balance formal y su relación con otras voces, como parte de una combinación, "había llevado a los jóvenes compositores a desear "librarse de todas estas complejidades," lo que llevó a que la concentración en crear una sola voz acompañada se pusiera de moda, es decir, el contrapunto quedaba desfasado y lo actual era la homofonía. Por el contrario, en épocas en las que la composición homofónica había llegado a su punto más alto en la habilidad de crear melodías, otros compositores, hartos de esta tendencia y molestos por "la inferioridad del acompañamiento" subordinado a la belleza de la melodía, promovieron "una tendencia que pedía la revitalización de las voces acompañantes," lo cual "podría haber provocado elaboraciones más ricas del acompañamiento vistas, por ejemplo, en Beethoven comparado con Haydn, Brahms comparado con Mozart, o Wagner comparado con Schumann."¹²⁹ Lo que se deduce de las aportaciones de Schoenberg en este campo es que, para él, más allá de la tan extendida diferenciación entre lo vertical y lo horizontal en la música, es decir, la armonía y la melodía como los dos aspectos principales del análisis de una obra, existe el concepto de "idea", el cual conlleva dos maneras de manifestarse: como ente acabado, válido por sí mismo, o como unidad básica modificable indefinidamente. Y pone en el primer conjunto la música basada en el contrapunto, en la que un sujeto de constitución casi imperturbable, excepto en las modificaciones necesarias en respuestas tonales, es el tronco de toda la estructura. La combinación de éste y las líneas subordinadas (la mayoría imperturbables igualmente) es la que crea la forma y, en definitiva, la obra musical. En el otro lado se encuentra la composición homofónica, basada en la creación melódica, bajo la cual el acompañamiento se queda en un segundo plano y se fortalece el despliegue de la música en una dirección de carácter horizontal.

Resulta paradójico que, con una visión de la creación musical de tal calibre, los términos verticalidad y horizontalidad se invierten. Cuando uno piensa en la verticalidad de la música normalmente lo hace teniendo en cuenta la importancia de la

¹²⁹ Schoenberg, *Style and Idea*, 115-116.

armonía por encima de la línea, y es innegable que la armonía está mucho más definida y resulta más contundente cuando acompaña limpiamente una melodía, por ejemplo, de la época clásica, en la que los giros armónicos están habitualmente más definidos y son más determinantes. Es más, los giros armónicos son en muchas ocasiones los que determinan las características de la línea melódica, la cual queda así subordinada a la armonía. En cambio, la música contrapuntística, pese a que existe un plan armónico subyacente, tiende a reforzar el sentido de las líneas por encima de las necesidades armónicas, hasta el punto que se diría que la armonía está subordinada a la línea melódica. Bajo esta visión se puede entender que la melodía acompañada tiende hacia la preponderancia de la armonía, es decir, la verticalidad, mientras que las texturas contrapuntísticas están preeminentemente guiadas por la línea horizontal de las voces. Lo que Schoenberg viene a descubrir aquí es que, si la variación motívica es un fenómeno que sucede hacia adelante en el tiempo, y necesita de éste para crearse y existir, el contrapunto, una vez creada la unidad primigenia, el sujeto, que se despliega en el tiempo también, inclina la balanza hacia la verticalidad en su proceso generativo, ya que depende de que suceda, a la vez, en otras voces para crear la textura. Es evidente que ambas visiones no son en absoluto incompatibles, pero a partir de este razonamiento hay que tener un poco de cuidado a la hora de hablar de verticalidad y horizontalidad en la música, ya que pueden ser ambiguos. Teniendo en cuenta que Schoenberg se declara partidario acérrimo de la *idea* como base de la composición, es lógico que sea capaz de leer la música de los otros y la suya en los términos que ésta comprende. Tal como la longitud de sus análisis sugiere, ya que el más largo de ellos en *Brahms the Progressive* no pasa de los once compases, no parece que le importe planificar sus composiciones a una escala mayor que la motívica. Como vimos en cuanto a la dificultad de etiquetar la estructura formal de *Verklärte Nacht*, uno de los motivos de la irresuelta discusión sobre ésta radica en que Schoenberg no planifica la forma a gran escala, sino que la va creando sobre la marcha a partir de su privilegiada intuición musical, y es en la creación motívica donde encuentra el terreno de experimentación y elaboración. No es de extrañar, pues, que la tradicional separación entre lo vertical y horizontal no sea de su interés y, aunque no la contradice expresamente, no la tiene apenas en cuenta en sus escritos teóricos. Le interesa mucho

más destacar lo que el contrapunto tiene de estático e inmóvil, y lo que la homofonía tiene de progresiva y fluctuante.

Grundgestalt

Schoenberg habló del concepto de *Grundgestalt* repetidas veces a lo largo de su vida, en sus clases y conferencias, pero desgraciadamente no dejó nada escrito sobre este asunto, por lo que tenemos que atenernos a fuentes indirectas para hacernos una idea de su significado. *Grundgestalt* se puede traducir como "forma básica" (*basic shape* es como se le conoce en inglés), y Schoenberg comenzó a formular el concepto en los primeros momentos del desarrollo de su técnica dodecafónica. No hay que olvidar que, seis años más mayor que él, Heinrich Schenker estaba revolucionando calladamente el mundo del análisis musical con sus teorías acerca de la *Urfinie*, o línea original presente en toda obra musical tonal. En cierto modo, al igual que la medicina del cambio de siglo se veía a sí misma capaz de descubrir las curas de todos los males,¹³⁰ también los músicos buscaban descubrir la piedra filosofal que diera una solución a todos los problemas que planteaba la música. Si para Schenker esa sustancia germinal era la *Urfinie*, para Schoenberg lo era la *Grundgestalt*, o forma básica. Uno de sus alumnos, a la vez que asistente en la Academia Prusiana de Artes en los años veinte, Josef Rufer, escribió el libro "*Composition with Twelve Notes Related Only to One Another*," en cuyo prefacio se incluye una carta de Rufer a su traductor, Humphrey Searle, intentando clarificar el concepto de *Grundgestalt*:

En sus enseñanzas sobre composición, Schoenberg formó el concepto de *Grundgestalt* (forma básica) hacia 1919 y lo utilizó con el significado exacto que tiene en mi libro –que es la *forma* musical (o frase) que está en la *base* de una obra y es su "primer pensamiento creativo" (utilizando las palabras de Schoenberg). Todo lo demás está derivado de esto –en música de toda clase, no sólo música dodecafónica; y no está derivado meramente de la *serie* básica que está contenida en la forma básica, sino también

¹³⁰ Un retrato de la Europa de la época se puede contemplar en la ópera *Wozzeck*, de Alban Berg, en la que, entre otros, figura el *Doktor*, un personaje casi cómico que encarna a un médico e investigador que experimenta con Wozzeck obligándole a comer sólo guisantes, lo cual provoca en él alucinaciones, ante las que el doctor no hace nada sino admirarse del resultado y mostrarlo a sus alumnos, haciendo gala de su trascendental dominio de la ciencia.

de *todos* los elementos que, junto con la serie como el elemento melódico, le dan su forma real, o sea, ritmo, fraseo, armonía, partes subsidiarias, etc. En esta conexión es especialmente importante observar que Schoenberg, que en esos días estaba ejercitando su método por primera vez, aplicaba los resultados de su composición con doce sonidos a la composición en general desde el comienzo, eligiendo los conceptos que utilizaba para la formulación teórica de su método de modo que se pudieran aplicar a la música de cualquier tipo (tonal, clásica, etc.). Esto sucedió en un momento en el que él no era todavía *capaz* de enseñar composición con doce notas, ya que su formulación no estaba aún completada. Y por esta razón no necesitó enseñar composición con doce notas como una materia especial más tarde, ni de hecho lo hizo nunca: él sólo enseñaba *Composición*, y no importaba que fuera tonal, atonal, politonal o cualquier otra cosa. En uno de sus artículos que vi después de 1945 él dijo que en sus enseñanzas de aquel período absorbió a conciencia las nuevas percepciones nacidas de la composición con doce notas en análisis de Mozart, Beethoven y Brahms, aunque de forma camuflada. En mis propias notas de sus clases entre 1919 y 1922 encuentro estas definiciones: un *motivo* es la forma musical más pequeña, consistente en al menos un intervalo y un ritmo. La forma siguiente en tamaño es el *Grundgestalt* o frase, “como norma de 2 a 3 compases de largo” (el número de compases dependerá del tempo, entre otras cosas), y consistente en la “firme conexión de uno o más motivos y sus más o menos variadas repeticiones.” La siguiente forma en tamaño, el *tema*, “surge de la necesidad de conectar varias formas juntas” y consiste en la conexión (aquí él expresamente no dice *firme*) de la *Grundgestalt* (forma básica) con sus más o menos variadas repeticiones.”

Queda bastante claro con esto que Schoenberg inventó y utilizó el término *Grundgestalt* como un concepto que es *universalmente* válido en la música, especialmente en análisis de música clásica. Hasta donde yo sé, él nunca intentó . . . analizar una obra completa mostrando su derivación de una *Grundgestalt*. Pero ciertamente habló de la posibilidad de hacerlo . . .¹³¹

Resulta sin duda una contradicción que se diga primero que la *Grundgestalt* es “el primer pensamiento creativo” de la obra y luego se anteponga a ésta el motivo como la “forma musical más pequeña,” pues se supone que dicha forma lleva implícita una

¹³¹ Josef Rufer, *Composition with Twelve Notes Related Only to One Another*. Trad. Humphrey Searle (London: Rockliff, 1954). Citado en David Epstein, *Beyond Orpheus, Studies in Musical Structure*, (Cambridge, MA: MIT Press, 1979), 18.

creatividad, con lo que de ese modo la *Grundgestalt* pasa a ser en verdad “el segundo pensamiento creativo”. El término tiene mayor consistencia cuando se refiere a música dodecafónica, pues en este caso describe lo que es, sencillamente, la serie original, en la que se basa la obra. Sin embargo, en la pretensión de abarcar todos los estilos de la música tonal, la falta de delimitación y claridad en lo que respecta al término en cuestión produce ambigüedad. Es de destacar el hecho que, tanto en el caso de Schoenberg como en el de Schenker, se trata de autores que dedicaron una ingente cantidad de tiempo creando escritos teóricos, así como impartiendo enseñanzas a alumnos que en muchos casos han resultado ser compositores de gran prestigio (más en el caso de Schoenberg). Sin embargo, en ambos casos ha faltado que dedicaran un tratado específico en el que trataran en profundidad conceptos como *Grundgestalt* y *Urfinie*, respectivamente. En el caso de Schenker, del que medio mundo ha heredado los sugerentes análisis gráficos y la búsqueda de la *Urfinie* y la *Ursatz*, tenemos un conjunto de análisis gráficos hechos por él,¹³² además del testimonio de sus alumnos.¹³³ De Schoenberg, de cuyo pensamiento teórico hemos heredado principalmente el modo de analizar melodías mediante el concepto de “variación progresiva”, así como, sobre todo, la atonalidad y la escritura dodecafónica, tampoco tenemos un tratado específico que trate ninguna de estas materias. De una manera muy simplificada, se podría decir que la diferencia entre el análisis schenkeriano y el que realiza Schoenberg reside en el objeto de búsqueda. Mientras Schenker persigue la idea de encontrar una línea básica, *Urfinie*, que se prolonga a lo largo de toda la pieza cohesionando en varios niveles los distintos elementos entre sí, Schoenberg busca la parte pequeña, primordial, a partir de la cual se genera la obra.

¹³² Heinrich Schenker, *Five Graphic Music Analyses*. Dover Publications, 1969.

¹³³ Por supuesto, hay numerosas referencias a su teoría del análisis y ejemplos gráficos a lo largo de la voluminosa literatura creada por Schenker, pero no existe un tratado específico escrito por éste sobre el análisis schenkeriano. Algunos de los tratados más conocidos sobre este sistema son: David Epstein, *Beyond Orpheus—Studies in Musical Structure* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1979); Allen Forte y Steven E. Gilbert, *Introduction to Schenkerian Analysis* (New York: W. W. Norton, 1982); Tom Pankhurst, *SchenkerGUIDE: A Brief Handbook and Web Site for Schenkerian Analysis* (New York: Routledge, 2008); Felix Salzer, *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. (New York: Charles Boni, 1952).

Por fortuna, sí disponemos de textos escritos, no siempre conectados entre sí, sobre el tema del desarrollo motivico, concentrados especialmente hacia el último tercio de la vida de Schoenberg, comenzando por el ensayo, concebido originalmente para una conferencia de radio en 1933, y completado y publicado en 1947, que fue titulado “Brahms el progresivo”. En él, Schoenberg realiza dos análisis de fragmentos melódicos brahmsianos de los cuales reproduciré aquí el primero. Se trata del primer tema del Andante del Cuarteto en La menor, Op. 51, no. 2:

EJEMPLO 1.35

TEMA

En su análisis, Schoenberg indica una especie de leyenda que reza así:

b es una inversión de *a*

c es *a + b*

d es parte de *c*

e es *b + b*, segundas descendentes que forman una cuarta

f es un intervalo de cuarta, sacado de *e* por inversión

y continúa con una serie de explicaciones de las diferentes secciones de la frase. Es éste quizás el ejemplo máspreciado para los que buscan una respuesta al significado de

variación progresiva, ya que expresa de modo ilustrado cómo una melodía se crea a partir de una célula (motivo, según Ruffer), y cómo cada parte de la melodía puede ser etiquetada en referencia a la célula original.

En *Developing Variations, an Analytical and Historical Perspective*, Berk Sirman trata las críticas hacia las teorías schoenberguianas de la variación progresiva, centrándose en tres de ellas. La primera crítica viene de la mano de Michael Musgrave para quien “la presentación que hace Schoenberg de Brahms es el resultado de escoger las características de Brahms que lo hacen ajustarse al modelo de Schoenberg.”¹³⁴ Musgrave reclama que en la música de Brahms hay repeticiones y secuencias y que no se puede analizar Brahms fijándose sólo en la variación progresiva, concluyendo que “lo que interesaba a Schoenberg no era un análisis completo, sino una tendencia histórica y, para ser más precisos, una tendencia hacia su propia música.”¹³⁵ Lo cierto es que Schoenberg nunca pretendió dibujar un cuadro completo de lo que Brahms fue a la música, sino que sacó de él lo que le interesaba más, tanto para su propia manera de componer, como para demostrar el carácter progresista, incluso vanguardista, de Brahms. Hay que ponerse en contexto, ya que, según Sirman, “cuando la filosofía de Schoenberg estaba tomando forma en Austria alrededor del cambio de siglo, Brahms estaba considerado como el clasicista y academicista mientras Wagner era contemplado como el progresivo. En ese contexto, los argumentos de Schoenberg tienen sentido, ya que no tiene que hacer hincapié en lo que es obvio para todos sobre Brahms. Schoenberg saca a relucir lo que no es obvio, lo cual es más significativo históricamente.”¹³⁶

La segunda crítica viene de mano de Friedhelm Krummacker, a través de su artículo “Reception and Analysis: On the Brahms Quartets, Op. 51 No. 1 and 2.” En esencia, Krummacker se queja de que los análisis de los cuartetos de Brahms (y no sólo por parte de Schoenberg) se realizan dentro de un contexto anacrónico, comparándolos

¹³⁴ Berk Sirman, *Developing Variations, an Analytical and Historical Perspective*, (Uppsala: C-uppsats, University of Uppsala, 2006), 28.

¹³⁵ Michael Musgrave, “Schoenberg’s Brahms” en *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1990), 134. (Citado en Sirman, 2006)

¹³⁶ Sirman, *Developing Variations*, 30.

con los cuartetos de los grandes clásicos, pero no con los de sus contemporáneos (Dvorak, Tchaikovsky, etc), con lo que no se ofrece un punto de vista lo suficientemente completo. Por otro lado, también dice que el análisis de Schoenberg del Op. 51 No. 2 es incompleto, pues sólo se fija en la interválica, dejando de lado elementos como ritmo, armonía y dinámica.¹³⁷ La tercera crítica corresponde a Christian Martin Schmidt, y se basa en la observación de que hay una diferencia esencial entre la música de Brahms y la de Schoenberg, ya que la música de Brahms es tonal. La música de Schoenberg se aleja muy pronto de la tonalidad, por lo que las relaciones motivicas son necesarias para Schoenberg, al no tener nada más a lo que aferrarse en su proceso compositivo.¹³⁸ En una línea parecida a la respuesta a la crítica de Musgrave, se puede responder a estas dos críticas con el argumento de que Schoenberg en ningún momento pretende que su análisis motivico sea la respuesta a todas las preguntas sobre la composición musical, por lo que realizando un análisis motivico no se pretende describir una pieza musical, sino sólo describir el aspecto motivico de la pieza, que tendrá más o menos importancia en cada caso. Al mismo tiempo, en lo que se refiere al objeto del presente estudio, hay que recordar que *Verklärte Nacht* es una obra tonal, y la crítica de Schmidt sólo es aplicable a la creación postonal de Schoenberg.

Contamos también con otras fuentes que, siquiera indirectamente, nos guían acerca de la idea de variación motivica de Schoenberg. En su breve tratado “Modelos para estudiantes de composición,” de 1943, incluye un glosario en el que define “motivo” como:

...una unidad que contiene uno o más rasgos característicos de intervalo y ritmo. Su presencia se manifiesta en su uso constante a través de una pieza. Se utiliza en frecuentes repeticiones, algunas de ellas sin modificación, la mayor parte variadas. Las variaciones de un motivo producen *nuevas formas del motivo*, que constituyen el material para continuaciones, contrastes, nuevos fragmentos, nuevos temas, o incluso nuevas secciones dentro de una pieza. No todos los rasgos característicos tienen que ser conservados en una variación; pero algunos deben estar siempre presentes a fin de garantizar la coherencia.

¹³⁷ Friedhelm Krummacher, “Reception and Analysis: On the Brahms Quartets, Op. 51 No. 1 and 2”, en *Nineteenth Century Music*, XVIII/1 (1994).

¹³⁸ Christian Martin Schmidt, “Schönberg und Brahms”, *Autorschaft als historische Konstruktion: Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten Schönberg*, (2001): 91-116.

Algunas veces, derivados remotamente emparentados con un motivo podrían independizarse y entonces ser utilizados como un nuevo motivo.¹³⁹

Realmente se podría resumir que para Schoenberg la base de la creación musical está en el motivo y en que a éste se le puede aplicar cualquier modificación, de modo que se mantendrá en la órbita del motivo original, o se saldrá de ella y se podrá independizar. De hecho, como afirma Nicole Grimes, "Schoenberg considera el concepto de variación motívica como algo que, aún dependiendo de técnicas de variación, está en una categoría propia."¹⁴⁰ A ese respecto, en su más completo y elaborado libro *Fundamentals of Music Composition*, plantea las maneras en que puede ser tratado un motivo,¹⁴¹ empezando por el hecho fundamental de que el motivo se despliega a través de la repetición, el cual puede ser de tres formas, que quedan ilustradas con los ejemplos de Brahms (Sinfonía Número 4-IV) y Beethoven (Sonata Op.2/3-II y Op.22-III):

a) *Repetición exacta*, preservando todas las características y relaciones. Esto incluye transposiciones, inversiones, retrogradaciones, disminuciones y aumentaciones:

EJEMPLO 1.36. BRAHMS: SINFONÍA NO. 4.

The image displays musical notation for Example 1.36, Brahms' Symphony No. 4. It is divided into two systems. The first system, labeled 'a)', shows a motif in the treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first part is labeled 'Inversión' and the second part is labeled 'Retrógrado'. The second system, labeled 'b) Disminución' and 'c) Aumentación', shows the motif in the treble clef with a key signature of one sharp, illustrating the motif being played at a faster and slower tempo respectively.

b) *Repetición modificada*, creada a través de la variación, aportando variedad y material nuevo para uso posterior.

c) *Repetición desarrollada*, alterando los rasgos rítmicos, interválicos, armónicos y de contorno:

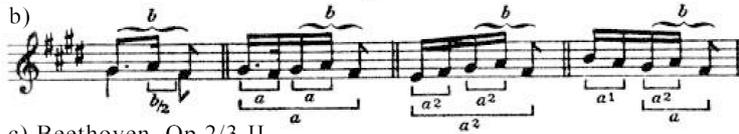
EJEMPLO 1.37. BEETHOVEN: SONATA OP. 2, NO. 3 (II)

¹³⁹ Schoenberg. *Modelos para estudiantes de composición* (Buenos Aires: Ricordi, 1943), 15.

¹⁴⁰ Nicole Grimes, "The Schoenberg/Brahms Critical Tradition Reconsidered", en *Musical Analysis*, 31/ii (2012): 130.

¹⁴¹ Schoenberg. *Fundamentals of Musical Composition* (London. Faber&Faber, 1967), 9-15.

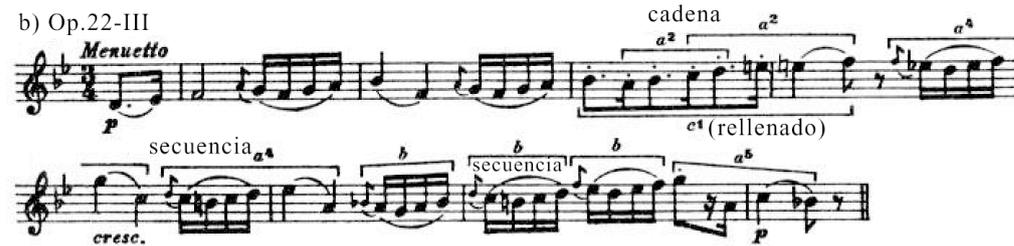
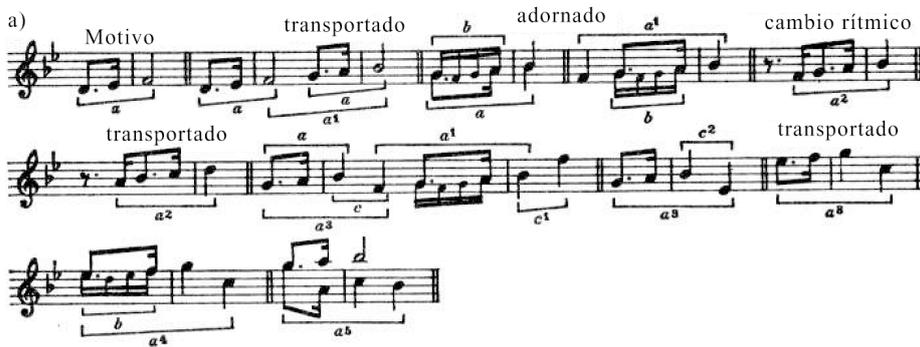
a) Motivo. Combinado con transposiciones y cambio de dirección



c) Beethoven, Op.2/3-II



EJEMPLO 1.38. BEETHOVEN: SONATA OP. 22 (III)



Lo primero que sorprende al ver los ejemplos ofrecidos por Schoenberg es que, tan claro y delimitado como queda en los tres apartados enumerados, las formas en que se pueden presentar las repeticiones no siempre pertenecen a uno u otro grupo. Dentro de lo que serían las repeticiones desarrolladas vemos ya aquí, como encontraremos en el análisis pormenorizado del Op. 4, que están incluidos los procedimientos de aumentación y disminución rítmica, la mayoría de las veces variadas, aunque no siempre, y no por ello dejan de ser pasajes de desarrollo motivico. Del mismo modo ocurre con los procesos de transposición, inversión y retrogradación. Por todo esto, me atrevería a limitar el conjunto de las repeticiones exactas a eso mismo, a copias idénticas al original, y unir los otros dos conjuntos en uno sólo, el de las repeticiones “modificadas”, que incluiría todo aquello que no sea la repetición exacta de un motivo.

Todo ello en pro de la simplicidad de áreas y términos, ante la complejidad de procesos que se nos avecina.

Tras tratar las repeticiones, Schoenberg pasa a enumerar las posibles modificaciones que puede sufrir un motivo, clasificándolas en cuatro grandes grupos:

- 1) Cambios en el ritmo: modificando la longitud de las notas, repitiendo notas, repitiendo ciertos ritmos, moviendo ritmos a tiempos diferentes, añadiendo anacrusas, cambiando la métrica.
- 2) Cambios en los intervalos: variando el orden o dirección de las notas, añadiendo u omitiendo intervalos, rellenándolos de notas complementarias, reduciendo mediante omisión o condensación, repitiendo rasgos, trasladando rasgos a otros tiempos.
- 3) Cambios en la armonía: usando inversiones, mediante añadidos al final o inserciones en medio, sustituyendo por acordes o sucesiones diferentes.
- 4) Cambios en la melodía: mediante transposición, añadido de armonías pasajeras, mediante el tratamiento semi-contrapuntístico del acompañamiento.

Para cada uno de estos procesos provee de uno o varios ejemplos ilustrativos que dan una excelente idea de lo que hay que buscar a la hora de analizar las melodías, sin perjuicio del beneficio que los mismos puedan aportar a aquellos que busquen el aprendizaje de la composición musical. Es muy importante entender que, desde el punto de vista del teórico que analiza una obra, descubrir las relaciones motivicas del tipo que estamos viendo no implica que el autor hubiera escrito la obra pensando en ellas. Schoenberg mismo habla continuamente de ello y de cómo la intuición era más bien la verdadera fuente de su inspiración. La formulación de estas “instrucciones” para aspirantes a compositores resulta de un procedimiento inverso al de la creación artística, de manera que de las obras ya consumadas, del compositor consolidado en su arte, se extraen un conjunto de “esencias” de su proceder que, en algunos casos, puedan servir para formar nuevos compositores, pero que al teórico de la música le pueden iluminar en sus investigaciones como si se desvelase un truco de magia ante sus ojos. En ese sentido, debemos congratularnos y agradecer a Arnold Schoenberg el enorme y generoso esfuerzo realizado durante toda su vida para ayudar a los músicos del futuro a formarse y comprender los secretos del arte de componer. Cabe preguntarse cómo

habría sido el desarrollo de la música occidental si otros grandes compositores, como Mozart, Haydn, Beethoven, Brahms y muchos otros hubieran realizado un trabajo similar, que habría destapado sin duda algunos de los secretos mejor guardados de la genialidad de estos gigantes. En *Composition with Twelve Tones (I)*, escrito en 1941, Schoenberg realiza un excelente análisis del motivo inicial del Cuarteto Op. 135 de Beethoven.¹⁴²

¹⁴² Schoenberg, *Style and Idea*, 221-222.

EJEMPLO 1.39. BEETHOVEN: CUARTETO, OP.135 (IV)

Beethoven, String Quartet, Op. 135, 4th movement
Introduction

Grave Allegro

Muss es sein? Es muss sein! Es muss sein!

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.

Head-motive

etc.

a) b) c) d) e) e1) e2)

Schoenberg completa el ejemplo con el siguiente comentario:

La forma original, *a*, 'Muss es sein', aparece en *b* invertida y en el modo mayor; *c* muestra la forma retrogradada de esta inversión, la cual, ahora reinvertida en *d* y rellena con notas de paso en *e*, da como resultado el segundo inciso del tema principal.

Si este proceso fue o no fue usado conscientemente por Beethoven no importa en absoluto. Desde mi propia experiencia sé que puede también ser un regalo recibido subconscientemente del Comandante Supremo

Lo que parece deducirse de este análisis es que Beethoven ofrece, como dice Andrew Porter, "todas las 'combinaciones y permutaciones' de las tres notas que tengan un

intervalo de una tercera junto con una cuarta,” refiriéndose a esto como la “forma básica” (*Grundgestalt*).¹⁴³ Esta línea de pensamiento, sea más o menos intencionada por parte de Beethoven, se puede adivinar en músicas de todos los tiempos, y ni siquiera podría decirse que Brahms haya sido el creador de la variación progresiva, puesto que la misma existe en el proceso compositivo desde que se tiene memoria.

Tanto en el ensayo *Brahms el Progresivo* como en el libro de Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation*, existen suficientes ejemplos de cómo Brahms moldeaba sus temas de incontables maneras, además de a varios niveles, no sólo linealmente, pues su mente era capaz de ver la línea como algo bidimensional. Quisiera poner un ejemplo de ello con el Intermezzo en LA mayor (de los Klavierstücke, Op.118), en el que se puede apreciar cómo la segunda descendente, *b*, aparece repetida exactamente, invertida con cambio rítmico en *b'* y transportada en *b''*, mientras que, a partir de los dos saltos iniciales, de tercera y de sexta, se forma un motivo con el salto intermedio, la cuarta seguida por descenso de segunda, *a*, que aparece al final con el intervalo rebajado a una tercera, como estaba en la anacrusa del primer compás. En resumen, todo el tema está basado en la idea básica del movimiento de segunda seguido de un salto, que va desde la tercera hasta la sexta, pasando por la cuarta. El tema con el que arranca la segunda parte del Intermezzo (ej. 1.40.B) tiene su primer motivo, *a1*, derivado directamente de *a* (c. 3), modificado de manera que el primer inciso de *a* [♩. ♪] se convierte en [♩. ♪] por aumentación, al tiempo que el inciso, en lugar de resolver en la repetición de la última nota, desciende un grado, tras lo cual, el motivo *b''*, que en A se encuentra una cuarta por debajo de la nota anterior, aquí se presenta en continuación de segundas, con lo que queda así completa la derivación de la idea de los compases 49-50:

¹⁴³ Andrew Porter, *Modern German Chamber Music*, 396.

EJEMPLO 1.40. BRAHMS: Intermezzo en LA M, Op.118, N°2

A.

B.

C.

Del motivo *a* sale, pues, el motivo *a1* y el *albis* del contracanto, por igualación rítmica, así como el *a3*, por reducción, que unido al *b'''* forma el motivo *ab*, encadenado a su vez con *ab'* (como *ab* pero con reducción rítmica de *b'*) y seguido de *bb*, que es una variación de las últimas cuatro corcheas de *ab'*. Todo esto mientras el contracanto introduce tímidamente dos nuevas versiones de *b'''*, en una demostración contundente de desarrollo motívico bidimensional, es decir, horizontal a la vez que vertical. Esto nos da una clave para encontrar el origen de la teoría dodecafónica, en la que la serie o cualquiera de sus transformaciones puede desplegarse tanto horizontal como verticalmente, con lo que añadimos una razón más a favor de los que afirman que la composición con doce sonidos no fue una ruptura o revolución, sino un resultado natural de la evolución de la música.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Haimo (2006) realiza un espléndido estudio en el que propone el especial uso de la armonía en Schoenberg como el principal vehículo en la evolución de su música. Es de destacar que deliberadamente evita usar el término "atonal" en todo el libro.

Volviendo al *Intermezzo*, el consecuente del c. 53 replica el esquema motivico del antecedente, con la principal modificación en el hecho de que el primer salto, que en el c. 49 es de cuarta, pasa a ser de sexta, y el salto de cuarta del c. 50 se transforma en salto de tercera en el 54. Tras un paréntesis en el que se presenta el motivo *a* isorrítmicamente dentro de una textura coral homofónica, en el compás 65 vuelve el esquema motivico comentado anteriormente (ej. 1.40.C), si bien los papeles aparecen aquí invertidos, empezando esta vez el tema en la voz inferior (otra forma de variación motivica). La única novedad, no por única menos importante, es que esta vez el salto, que empezó siendo de cuarta y pasó por ser de tercera y de sexta, es ahora de octava, estirando la expresividad en el momento más apasionado del *Intermezzo*, en el que Brahms ha utilizado toda su inteligencia (o intuición, eso nunca se sabrá) reservando este intervalo para tan sublime pasaje. Termina la segunda parte con una cadena de motivos *b''*, alternados entre las voces superior e inferior, algunos de ellos precedidos por un gesto anacrúsico de tresillos, del cual hay que observar cómo realiza la alternancia con el bajo en el compás 74, pues la mano izquierda viene de un descenso, en pares, de LA-SOL# y SOL#-FA# que viene completado por el FA# del comienzo de los tresillos y el MI del bajo en el compás siguiente. Brahms no pierde la ocasión de añadir detalles de maestro, como lo es el hecho de que realice esta coda con el motivo *b''*, ya que con él nos invita a volver a su original, el motivo *b*, con el que se reexpone la primera parte.

Por último quisiera destacar una peculiaridad que se da entre la relación que hay entre el tema inicial del *Intermezzo* y el tema de la segunda parte, en la que se refleja la capacidad multidimensional del pensamiento creativo de Brahms. Además de las interconexiones celulares que hemos visto en cada uno de los temas del ejemplo anterior, entre ellos existe un cierto paralelismo, de manera que podemos indicar que, en el c. 49, FA# y MI son una nota de ataque con nota de paso hacia el RE que es retrasado dos tiempos (ej. 1.41). Seguidamente, en el c. 50, la melodía se despliega en dos voces, de las cuales la inferior describe el mismo par DO#-SI que las corcheas del compás 1, aunque éste resuelve en el compás siguiente (ver LA recuadrado en c. 51). Por otro lado, la voz superior realiza un descenso del par SOL#-FA# hasta el MI, que se solapa con la resolución al LA de la voz inferior. De hecho, el MI está dividido en sí mismo por el par LA-SOL#, que coincide en la caída del compás con la melodía del principio (en el c. 4).

En dicha melodía el SOL# no resolvía puesto que se trataba de una semicadencia, pero en el c. 52-53 sí resuelve al LA. En el ejemplo he etiquetado cada nota con su hipotética adscripción a una nota de adorno, pero no hay que entender estas notas de adorno como referidas a notas reales en la tonalidad en todos los casos. Son notas de adorno con peso especialmente motivico, ya que refuerzan la idea –que puede fácilmente ser escuchada de ese modo– de que ambos pasajes tienen la serie DO#-RE-LA-MI como columna vertebral, de manera que, teniendo ambos temas gran parentesco en sus células generadoras, también comparten el hecho de que la segunda es una variación desarrollada a múltiples niveles de la primera como un todo. En esto consiste la multidimensionalidad del pensamiento motivico de Brahms:

EJEMPLO 1.41

The image shows a musical score example labeled 'EJEMPLO 1.41'. It consists of two staves in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The top staff is a melody, and the bottom staff is a piano accompaniment. Several notes in the melody are boxed, and arrows point from these boxes to corresponding notes in the piano accompaniment. These connections are labeled with 'At', 'NP', 'Arp', and 'Fl'. A circled area in the piano accompaniment highlights a specific rhythmic and melodic pattern. The number '49' is written above the first note of the piano accompaniment.

Refiriéndose a esta pieza, Jan Swafford afirma:

Fue este tipo de alquimia musical, esta extraordinaria profundidad de construcción, estas relaciones tridimensionales en el tiempo y el espacio musical, las que ayudaron a inspirar la invención de la composición con doce notas de Arnold Schoenberg: una o dos ideas saturan el tejido y cambian y crecen constantemente en variación progresiva.¹⁴⁵

El Brahms de los últimos años no es el Brahms de la grandilocuencia wagneriana, sino el de la sutileza, del mismo modo que no es revolucionario en la fachada, sino en los pilares y los cimientos, lo que no se ve en la arquitectura, pero sin los cuales no existirían las edificaciones. Y lo que le hace más grande aún, si cabe, es la certeza de que la mayoría de estas relaciones no están premeditadas, sino que habitan en lo más

¹⁴⁵ Jan Swafford, *Johannes Brahms, a Biography* (New York: Vintage Books, 1997), 589.

profundo del sentimiento melódico de Brahms. Digo certeza porque si se hubieran planificado hasta este grado de detalle, estoy absolutamente convencido de que no habría salido una música tan orgánica y natural, de igual manera que tampoco puede crearse una inteligencia humana de modo artificial, ya que es imposible planificar el caos de decisiones que ésta debe realizar durante su vida. Cabría plantearse si manipular el lenguaje musical de este modo, en el caso de ser consciente, no sería un recurso asequible ante cierta falta de inspiración por parte de un autor. Esto presenta un tema digno de una extensa investigación que excede las pretensiones de este trabajo. Sin embargo, es de tener muy en cuenta la posibilidad de que un compositor, al que se le supone una capacidad innata para recibir la inspiración artística y conjugarla con su técnica y maestría, deje de recibir dicha inspiración y se lance a elucubraciones intelectuales que den como resultado formulaciones más o menos conceptuales con efecto en la sonoridad de sus obras. Pongamos por caso un ejemplo extremo, en el que el autor decide el orden de las notas de su forma básica a partir de una serie de números primos. Se abre un campo de discusión enorme sobre si el resultado será artístico, artesanal o meramente intelectual, pero la pregunta final sería si el producto así obtenido ha de apelar a los sentidos y sentimientos del potencial oyente de una obra así formulada. Por fortuna para la simplicidad de nuestros argumentos, en esta disertación no estamos hablando de estos extremos, sino de músicas que, incluso siendo con toda seguridad producto de la inspiración/intuición artística de sus autores, se puedan ver desde el prisma de la forma básica o la variación progresiva, pero haciéndolo con la sana intención de averiguar el por qué de la coherencia de dichas músicas.

El concepto de variación progresiva, tan amplio, ambiguo e ilimitado como es, se presta a una infinidad de variantes, y en las hiperactivas sensibilidades de la Viena del cambio de siglo esta posibilidad lo convierte en el vehículo principal de escritura. Recordemos que Europa estuvo más de medio siglo esperando la composición de una sinfonía que hiciera honor al gran Beethoven, hasta que Brahms estrenó su primera sinfonía en 1876, con enorme éxito. Tuvo que ser el maestro del moldeado del motivo, quien, mezclando las virtudes del desarrollo motivico con el potencial sonoro de la orquesta, diera con la clave de la continuación de la tradición sinfónica. Esta clave, como hemos visto, no era ruptura sino evolución dentro de la continuidad, y así lo

aceptó Viena. Antes incluso que Schoenberg, Gustav Mahler se alimentó de esta energía creadora y compuso sinfonías cada vez más grandiosas, de largas duraciones, cuya forma, vagamente estructurada en su mayor parte en la forma sonata, se sustenta principalmente en una muy moderna dualidad entre fragmentación y compactación, donde la transformación motivica juega un papel cada vez más crucial. En el cuarto movimiento de su Segunda Sinfonía, "Resurrección", terminada en 1894 y estrenada un año más tarde, en la canción «*O Röschen roth!*», se puede ver cómo la célula *a*, un ascenso de tercera mayor por grados conjuntos, domina de principio a fin la primera parte de la melodía junto a un rasgo característico como es la anacrusa en nota repetida (recuadrada en el ejemplo siguiente). Ambos rasgos aparecen juntos, o separados, y el motivo *a* se encuentra en transposición exacta o en ascenso de tercera menor (*a'*), así como en descenso (*a inv*). En el final del tercer compás de *B* se da un floreo que puede interpretarse como una variación del motivo de anacrusa en nota repetida aumentado a blancas (SOL#-LA \flat -SOL#), y sucede igual tres compases después:

EJEMPLO 2.66. GUSTAV MAHLER: SINFONÍA NO. 2 "RESURRECCIÓN" (IV. URLICHT)

The musical score is presented in four staves. The first staff, labeled 'A', shows a vocal line in G major, 4/4 time, starting with a piano (*ppp*) dynamic. It features a melodic motif *a* (an ascending major third by step) over the lyrics "O Rös - chen roth!". The second staff, labeled 'B', continues the vocal line with a piano (*p*) dynamic and motif *a* over "Der Mensch liegt in gröss - ter". The third staff, labeled 'C', continues with motifs *a'* and *a inv* over "Noth! Der Mensch liegt in gröss - ter Pein!". The fourth staff shows an Oboe part with motifs *a inv* and *a* over "lie - ber möcht'ich im Him - mel sein, je lie - ber möcht'ich im Him - mel". The score includes various dynamics like *rit.* and *FL*.

La manera de articular las frases de Mahler tiende a ser fragmentada, en pequeñas intervenciones, como si el tema pecara de timidez y sólo después de varios intentos se dispusiera a moverse. Esa ruptura momentánea entre las líneas es suplantada por la continuidad en el acompañamiento, en primer lugar, y por la cohesión interna de las intervenciones conseguida con la integración motivica en su proceso de creación.

Incluso en la última línea, en la que no se pueden apreciar células similares a la célula *a*, puede apreciarse cómo existe el ascenso gradual de tercera mayor en el perfil de la melodía. Podría argumentarse que dicha analogía es difícilmente audible, pero la cohesión motívica, las interrelaciones entre los temas, no tienen por qué ser directamente audibles, ya que a menudo son detectadas por el subconsciente y nos permiten disfrutar de la unidad de la línea sin ni siquiera percatarnos de ello.

Otro ejemplo mahleriano en el que la construcción temática tiene una factura especial es el primer movimiento de su novena sinfonía, compuesta en 1908-1909, y lo describe Clemens Kühn magistralmente en su *Tratado de la forma musical*, en un comentario que reproduzco aquí de la manera más abreviada posible:

...seis compases introductorios y . . . viene entonces el primer canto «temático» (1), que conserva todo esto: la segunda descendente (*a*) (que atraviesa todo el movimiento), el intervalo de tercera (*b*), la repetición de notas (*c*), el motivo de tercera-segunda FA#-LA/SI-LA en el contorno melódico (*d*), el final de la llamada de trompa, transformado en DO#-SOL-SI (*e*) . . . Segundo comienzo (2), a modo de «consecuente», entrando con brillantez una octava más aguda y redondeándose ahora hacia una melodía más compacta. Veintidós compases más tarde, tercer comienzo (3): con una intensidad mayor, la melodía se desdobra en un trenzado de los violines con ambas partes iguales en importancia; los violines primeros recogen la llamada de trompa de la introducción . . . y, en ese mismo momento (*), los violines segundos vuelven a (2) con algunas variantes. . .

Sin embargo, (1) es «tema» en tan poca medida que no podemos clasificar a (2) [y] (3) . . . simplemente como sus «variantes». Sucede, más bien, que todo ello no son sino *formas de representación de una idea temática* que parece ir cristalizando, ya desde el comienzo, de modo cada vez más perfilado, pero que nunca acaba de concretarse definitivamente.¹⁴⁶

Kühn ilustra el comentario con una síntesis de los temas descritos en el siguiente ejemplo:

¹⁴⁶ Kühn, *Tratado de la forma musical*, 103-105.

EJEMPLO 2.67. GUSTAV MAHLER: SINFONÍA NO. 9 (I. ANDANTE COMODO)

The image displays three staves of musical notation for Gustav Mahler's Symphony No. 9, I. Andante comodo. The first staff is for Violin II (VI.II), starting at measure 7 (C. 7). It features a melodic line with dynamics ranging from *p* to *ppp*, and includes markings for *espress.* and *morendo...*. The second staff is for Violin I (VI.I), starting at measure 18 (C. 18), with dynamics from *pp* to *ppp*. The third staff is for Violin I (VI.I) and Violin II (VI.II), starting at measure 47 (C. 47), with dynamics from *f* to *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Kühn describe así un tema en el que la fragmentación se convierte en origen y consecuencia de la variación motívica, y gracias a esta última, se mantiene la unidad en toda una sección temática que dura más de cinco minutos. Es una extraña forma de puntillismo musical mediante el que, a pesar de no poder escuchar una línea clara y definida, se percibe con profundidad e inusitada belleza el sentimiento de amor a este mundo del autor.

Antes de abordar el estudio detallado del Op. 4, realizaré una breve incursión en dos obras posteriores de Arnold Schoenberg: la *Kammersinfonie*, Op. 9, y el comienzo de las *Klavierstücke*, Op. 11. El motivo por el que introduzco ejemplos de estas piezas es doble y antagónico a la vez. Una obra como el Op. 9, de importancia vital en el desarrollo del lenguaje armónico de Schoenberg, tiene una carga de desarrollo motívico muy moderada para lo que cabría esperar de ella. El mismo autor tuvo dificultad en encontrar algún ejemplo de desarrollo motívico en la pieza, como veremos seguidamente. Por el contrario, el comienzo de la primera de las piezas del Op. 11 ofrece una demostración de cómo un fragmento musical se puede componer basándose exclusivamente en elaboraciones de un motivo de apenas tres notas. Considero que esta tesis, cuyo cuerpo principal se encuentra a partir del capítulo siguiente, quedaría incompleta si no nos detuviéramos, siquiera brevemente, en estas dos piezas para hacernos una idea de lo que sucedió en la música de Schoenberg después del sexteto.

En su *Kammersinfonie, Op. 9*, además de nuevas rupturas en el terreno armónico, Schoenberg sigue utilizando procesos de transformación motivica compleja, como él mismo apunta en su ensayo *Composition with Twelve Tones (I)* de 1941, en el que, habiendo completado la pieza sin plantearse las relaciones entre los dos temas principales, fue capaz de encontrar, veinte años después, la "verdadera relación:"

EJEMPLO 2.64

Acompaña este ejemplo del siguiente comentario:

Es de tan compleja naturaleza que dudo que algún compositor se hubiera preocupado deliberadamente por construir un tema de esta manera; pero nuestro subconsciente lo hace involuntariamente. En *c* las verdaderamente principales notas del tema están marcadas, y *d* muestra que todos los intervalos ascienden. Su correcta inversión *e* produce la primera frase *f* del tema *b*.¹⁴⁷

La explicación de Schoenberg no parece muy convincente, especialmente al tildar de "notas principales" algunas notas que no parecen ser tan notorias, como el SI del final de *d*, ya que rítmicamente está muy debilitado, a pesar de ser la nota real. El hecho de obviar la anacrusa de *c*, cuando en *f* sí se tiene en cuenta, parece forzarse para adaptarse a la teoría que hay detrás. En realidad, entre los dos temas principales no parece haber

¹⁴⁷ Schoenberg, *Style and Idea*, 222-223.

tantas afinidades, aunque me permitiría apuntar las que se reflejan en el siguiente ejemplo:

EJEMPLO 2.65A

La primera relación que merece la pena destacar está entre los compases 12 y 32 (ambos con su anacrusa), marcados en el ejemplo como motivos *y* en el primer caso, y *análogo a y'*, en el segundo. Si establecemos una equivalencia de octava en la anacrusa del c. 32 se evidencia que ambos motivos están muy emparentados:

El motivo del c. 32 describe un acorde de FA menor con una anticipación de la tercera y una nota de paso. El del c. 12 es un arpeggio de MI mayor precedido por doble floreo superior e inferior. Conviene tener en cuenta que el parentesco aquí mostrado se da en el perfil de la melodía, aunque rítmicamente ambos motivos están bastante alejados. Dentro de ellos se puede distinguir una breve célula etiquetada como *z* que consiste en un descenso de segunda seguido de uno de tercera, a pesar de que, aquí también, el ritmo no lleva tanta similitud. Otra célula en la que podemos encontrar alguna relación es la que está marcada con elipse, pues, aunque tampoco coinciden en rítmica, la sucesión interválica es bastante similar, del mismo modo que su fugacidad, por lo que el oído tiende a relacionarlas.

Los ritmos sincopados del c. 33 parecen tener alguna relación con la que se da entre los compases 11-12 y 12-13, pero quizás aquí se da un despliegue de parentescos bastante

peculiar: el ritmo sincopado de los cc. 11-12 y 12-13 se refleja en dos reducciones rítmicas del mismo, pasando a ser síncopas breves que coronan en el c. 34 con el descenso RE-DO#, el cual coincide en interválica y ritmo [♩ ♩(,)] con el FA♯-MI del compás 12-13. De este modo se establece una especie de derivación en el segundo tema, mediante la que se extraen dos compases de las cuatro negras del recuadro de los cc. 12-13, distribuyendo el parentesco entre cada uno de ellos.

Es fácil comprender la dificultad con la que nos proponemos aceptar el proceso de transformación motivica entre estos dos temas, pues el mismo Schoenberg confirma que no hubo planificación en ese aspecto. No toda su escritura tiene por qué estar confeccionada de esta manera, eso es obvio. Aún así hemos podido encontrar muchas semejanzas entre los motivos, que incluso se pueden llegar a apreciar en una primera escucha. Los casos en los que hay proceso de transformación motivica en el Op. 9 saltan a la vista ya desde el principio de la obra, pues la introducción contiene un acorde introducido a lo largo de los dos primeros compases por distintos instrumentos (a modo de *Klangfarbenmelodie* prematura) que está compuesto por cuartas. Ese mismo acorde será desplegado, con el añadido de una anacrusa (el RE, también a una cuarta de distancia), en el compás 5, produciéndose una variación motivica mediante despliegue de una formación vertical en un motivo horizontal. Por otro lado, el acorde resultante en la segunda mitad del compás 2 muta a un acorde de sexta aumentada italiana que está adornado con la novena (LA♭), cuya resolución no convencional en semitono ascendente crea una célula de dos notas con la que finalizará el tema principal del violonchelo en el c. 16:

EJEMPLO 2.65B

The image shows two staves of music. The top staff is a piano part in G major, 4/4 time, with measures 1 through 8. It features a melodic line with a trill in measure 8 and a final phrase with a half-tone ascent. The bottom staff is a violin part, starting with the instruction 'Sehr rasch' and a tempo marking of 'ca 104'. It features a 'motivo de cuartas' (quart motif) in measures 5-6 and an 'escala de tonos enteros' (whole-tone scale) in measures 7-8. Annotations include '6ª A(It) Sib' and 'final de frase con ascenso de 1/2 tono'.

El motivo expuesto en el compás 5, de lenguaje cuartal, tiene su respuesta en lenguaje de tonos enteros en el registro grave, y esa alternancia de entornos interválicos estará ya presente en el primer tema desde el principio, como puede verse en el ej. 2.65C. La anacrusa del violonchelo está directamente inspirada en el motivo de cuartas del compás 5, reducido rítmicamente y con el añadido del LA como nota inicial. Inmediatamente después de esto se dibuja una línea ascendente por tonos enteros que deriva del compás 7, contrastando en la dirección de la escala. Dentro de la escala pueden apreciarse los motivos de tresillos intercalados entre las notas, las cuales adaptan la altura de sus notas a la misma:

EJEMPLO 2.65C

The image shows two staves of music. The top staff is a violin part (Vlc.) in G major, 4/4 time, with measures 10 through 13. It features a 'motivo de cuartas' (quart motif) in measure 10, an 'escala de tonos enteros' (whole-tone scale) in measures 11-12, and a 'motivo rítmico 'y'' (rhythmic motif 'y') in measure 13. The bottom staff is a viola part (Vlcs.) in G major, 4/4 time, with measures 14 through 17. It features a 'descenso 2ª' (second-degree descent) in measure 14, an 'ampliación' (expansion) in measure 15, and a 'final de frase con ascenso de 1/2 tono' (final phrase with half-tone ascent) in measure 17. Annotations include 'x' and 'y' marking specific motifs.

En el tema hay elementos de transformación motívica que merece la pena observar, como por ejemplo el motivo x, el cual afirma la hexatonalidad del ascenso en su

primera aparición, y la rompe en su segunda, con el FA \sharp , apareciendo de nuevo dos veces dos compases más tarde. En las tres primeras ocasiones introduce la característica síncopa larga del tema, y la última sirve para cerrarla. En el final del tema del violonchelo vuelve el ascenso de segunda menor importado del compás 4. Al tema del violonchelo le sigue el tema de los violines, que realizan, en contraste con lo último, un descenso de segunda (esta vez mayor) y se transforma el motivo del c. 12 (con anacrusa, marcado con una elipse en el ejemplo) por aumentación rítmica, del cual derivan los pares de segundas marcados con un rectángulo, dándole al motivo del violín un parentesco completo con su frase antecedente.

Considerada por muchos la primera obra íntegramente atonal de la historia, las *Klavierstücke*, Op. 11 abren la puerta de la nueva música, pues se trata de piezas breves que no están sujetas a ningún centro tonal. El hecho de que no tengan referencia tonal no significa que sea música libre de ataduras, sino más bien al contrario, si a la organización de los sonidos en el tiempo se le quita sus normas de construcción, hay que buscar alguna clase de relaciones que las sustituyan. Aquí es donde entran las relaciones motivicas, pues, como se puede ver en el principio de la primera pieza, todas las notas presentes están sujetas, en una u otra manera, a los dictámenes del primer motivo de tres notas de la mano derecha:

EJEMPLO 2.68. SCHOENBERG: *KLAVIERSTÜCKE*, OP. 11 (I. MÄßIGE)

El primer motivo está compuesto por una tercera menor y un semitono descendentes. Hemos visto ya ejemplos en los que la transformación motivica trascendía lo horizontal

y cruzaba la barrera de lo vertical para poner la perpendicularidad en el mismo plano, y aquí tenemos un ejemplo claro, pues la relación de pareja de ambos intervalos se presenta de múltiples maneras ya en los primeros compases.¹⁴⁸ El motivo *A* se reordena, de agudo a grave, [LA-SOL \flat -FA]; el *C*, [RE \flat -SI \flat -LA]; el *E* resulta [SI-SOL \sharp -SOL \natural], como el primero; el *G* quedaría [MI-RE \flat -DO] y el *I* [DO-LA-SOL \sharp]. Los motivos *B* y *F* quedan reordenados en una disposición inversa [FA-MI-RE \flat] y [LA \sharp -LA \natural -FA \sharp], con el semitono primero y la tercera menor después. Por último, los motivos *D* y *H* están modificados en que tras la tercera menor descendente el semitono se amplía a un tono entero. Tras esta clasificación de las notas sólo nos quedan algunas notas sin incluir en estos conjuntos. Se trata de las notas SI y RE, que perfectamente se pueden explicar como parte del motivo inicial que se prolonga en el tiempo. Por tanto, estamos ante una pieza en la que todos los eventos sonoros tienen su origen en el efecto constructivo de una pareja de intervalos, que es sucesivamente modificada en altura, orden y constitución interna, y cada célula resultante se plasma sobre la partitura de cualquier forma posible. Puede aparecer como un motivo melódico, como un acorde, como una combinación entre acorde y melodía, o entre acordes aparentemente independientes. Ni rastro de referencias tonales, de necesidades gravitatorias. El tema está libre de ellas, el nuevo amo es la coherencia motívica (siempre debe haber un orden, claro está), y el proceso, más que “emancipación de la disonancia” debería llamarse “emancipación del motivo”.

Clemens Kühn afirma que cuanto mayor importancia iba tomando en la coherencia musical la variación progresiva, "tanto más débiles se fueron haciendo otros medios generadores de forma: tanto más se relajó la tonalidad, la vinculación a un centro tonal."¹⁴⁹ En consecuencia, al irse disipando la referencia tonal, las primeras formas que carecían de ella fueron en general piezas cortas, que sólo se mantienen cohesionadas

¹⁴⁸ Para comparar estas relaciones motívicas hay que aplicar conceptos como la "equivalencia de octava" o "módulo 12", por los que cualquier nota o conjunto de notas se puede reducir a la mínima expresión dentro de los doce sonidos de una sola octava. Para profundizar sobre el tema, ver Joseph N. Strauss, *Introduction to Post-Tonal Theory*. Prentice Hall, New Jersey, 1990, 1-11.

¹⁴⁹ Kühn, *Tratado de la forma musical*, 106.

gracias a elementos puntuales como el ritmo y la dinámica, con el hilo conductor de la variación motivica. Así, las obras, despojadas de la guía en su camino hacia desarrollo y reexposición, desprovistas de sus magnetismos tonales, parecen al principio no poder sustentarse más que en su cohesión motivica. Las primeras piezas completamente atonales son piezas breves, conjuntos de miniaturas, en muchas ocasiones aferradas a textos y canto, como así lo son las primeras dodecafónicas, ancladas al pasado sólo por los nombres de danzas de la suite. Cada vez los compositores se concentraban más en elementos pequeños que generan totalidades más grandes, permitiendo en gran medida que la estructura final de la obra saliera por sí sola. Y es verdad, si todos los elementos de una obra están suficientemente cohesionados entre sí, el resultado será una obra coherente. Para ello necesitamos un compositor con la capacidad e intuición arquitectural sonora de Schoenberg u otros como él. Es por esto que los escritos teóricos del vienés estaban casi siempre dirigidos hacia el análisis de lo pequeño. Lo grande se da por supuesto. Si uno quiere escribir una miniatura, hace la obra más corta. Si quiere una sinfonía, la alarga, pero el material primigenio siempre será el mismo, la *Grundgestalt*. No es de extrañar que en *Verklärte Nacht* se dieran dimensiones mucho mayores que en estas piezas, pues para esta obra Schoenberg contaba con la base tonal como elemento de cohesión, y con ésta consiguió componer un laboratorio de creación motivica como nunca nadie lo había hecho antes.

SEGUNDA PARTE

6. PRIMERA SECCIÓN. CC. 1-49

En *Models for Beginners in Composition*, conjunto de apuntes que preparó para un curso de seis semanas en el verano de 1942, Schoenberg realiza una clara distinción entre los conceptos de “frase” y “período”:

Las *frases* a menudo aparecen en las obras maestras. El inciso es repetido inmediatamente (con o sin variación). Esta repetición hace que posteriores repeticiones sean innecesarias, y permite una continuación, bien con formas reducidas de la frase básica o con formas motivicas más remotas. En la forma “de escuela” objeto de atención en este programa, las frases están restringidas a ocho compases terminando con una cadencia. Las frases se encuentran normalmente al principio de una pieza o de una sección independiente de ella.

Los *períodos* suelen aparecer en el mismo lugar que las frases. La forma de escuela está de nuevo restringida a ocho compases. El período se diferencia de la frase fundamentalmente en la ausencia de una repetición inmediata del inciso, en lugar de la cual aparecen formas motivicas más lejanas, que llevan (aquí siempre en el compás 4), ayudadas por una cadencia o semi-cadencia, a una cesura. Esta cesura es una interrupción más acentuada que la que limita una frase, y podría ser comparada en su efecto con un punto y coma. Por éste toda la sección queda subdividida en dos segmentos, antecedente y consecuente, produciendo este último una (más o menos libre) repetición del antecedente, concluyendo habitualmente esta sección con una cadencia perfecta sobre I, V o III.¹⁵⁰

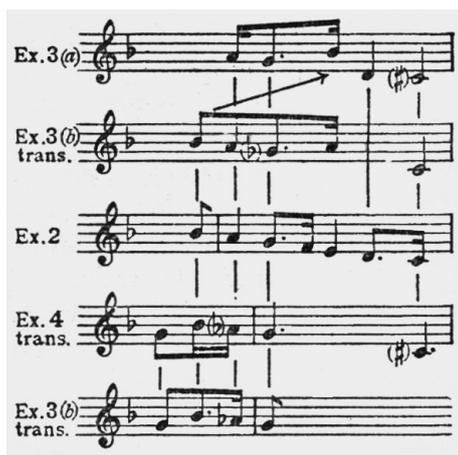
Con esta idea como punto de partida, Schoenberg se acoge a la forma de la frase para casi todas sus manifestaciones en *Verklärte Nacht*, hasta el punto que podría decirse que, en la práctica totalidad de la obra, lo que no es una frase es una secuencia, como iremos viendo mientras desmenuzamos el conglomerado de motivos utilizado en la construcción de esta obra. Andrew Porter pretende cerrar de un plumazo toda

¹⁵⁰ Schoenberg, *Models for Beginners in Composition*, 15-16. En el original en inglés, Schoenberg incluye los términos *phrase*, *sentence* y *period*, cuyas traducciones literales serían “frase”, “oración” y “período”. Lo que él entiende como frase se traduce en castellano como “inciso” (el equivalente lingüístico sería “sintagma”), y la oración es lo que en los escritos musicales en castellano se suele denominar “frase”. Por tanto, en pro de la claridad y la estandarización de los términos, he decidido modificar la traducción de acuerdo con estas peculiaridades.

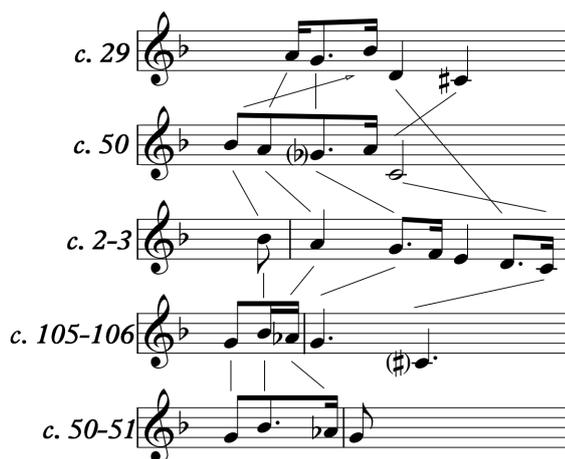
profundización al respecto afirmando que "para mostrar que los diversos temas de *Verklärte Nacht* son desarrollos de la forma básica del [tema del compás 3], no hace falta más palabras: sólo necesitamos colocar los ejemplos . . . uno debajo del otro", y muestra el siguiente ejemplo:¹⁵¹

EJEMPLO 2.0.A

Original:



Revisado:



Los motivos están transportados, cuando es necesario, para que estén todos en la misma altura. En el ejemplo original todas las líneas aparecen verticales, a costa de la no correspondencia rítmica en dicha verticalidad. En el ejemplo revisado puede verse la correspondencia rítmica entre los motivos, en la que casi la totalidad de las líneas pierde su verticalidad. Por otro lado, el motivo del c. 50 contiene un error, ya que el segundo LA es en realidad un SOL, lo cual afecta a la correspondencia de las notas, como es obvio. Tratar de resumir en un ejemplo las correspondencias entre los motivos de la obra resulta una excesiva simplificación, pues del estudio de éstas se pueden sacar conclusiones mucho más trascendentales, y los materiales temáticos tienden entre ellos redes más complejas y profundas.

Un estudio bastante más detallado del aspecto motivico de *Verklärte Nacht* lo ofrece Frisch, quien llega a plantear una lista de motivos fundamentales, quizás la más detallada de las que se han hecho hasta la fecha. Durante más de cinco páginas realiza diferentes observaciones acerca de los motivos, agrupados convenientemente entre sí

¹⁵¹ Andrew Porter, Op. cit., 397.

según las relaciones observadas. El planteamiento principal de Frisch se basa en demostrar que la forma de la obra no está sujeta a la forma sonata tradicional, y utiliza en este apartado las relaciones motivicas para aportar una prueba más, del mismo modo que lo hace con el estudio de las relaciones armónicas en las páginas posteriores. Antes de comenzar con el análisis de los temas dice que se puede afirmar con precisión que la obra "está formada por procesos temáticos y procedimientos armónicos de largo alcance situados en general fuera de la tradición de la sonata,"¹⁵² y añade que Schoenberg transforma los materiales de esta obra con mayor sutilidad que en cualquiera de sus obras anteriores. En el ejemplo 2.0B se presentan las ideas temáticas básicas, y me parece interesante destacar la numeración que les da Frisch, ya que no tiene ningún tipo de relación con segmentos de forma sonata, sino que intenta reflejar lo que se ha visto en el capítulo cuarto sobre la forma del sexteto, es decir, que no hay una estructura clara en la que basarse, y en este caso recurre a "secciones que tienden a separarse unas de las otras mediante elementos articulativos como ritardandos, calderones, cambios de compás o modulación y preparación de la dominante." Asimismo, establece la llegada de la sección en RE mayor del c. 229 como la separación entre la parte I y la parte II de la obra, con la intención de buscar la "facilidad de referencia" y esperando crear "la menor controversia posible."¹⁵³ En definitiva, se delimitan las partes de la obra según factores aislados, según van sucediendo, con lo que el edificio sonoro queda a merced de las posibilidades constructivas de los motivos y sus propios desarrollos, sentando así las bases para una nueva clase de arquitectura del sonido:

¹⁵² Frisch, *The Early Works of Arnold Schoenberg*, 116.

¹⁵³ *Ibid.*, 118.

EJEMPLO 2.0.B

Part I

Part I musical score showing measures 1a through 5b. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). Measure numbers are indicated above the staves: 1a, 1b, 1c, 2a, 2b, 3a, 3b, 4a, 4b, 5a, and 5b. Various musical notations are present, including slurs, accents, and dynamic markings like 'tr' (trill) and 'cf.' (compare).

Part II

Part II musical score showing measures 6 through 11. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). Measure numbers are indicated above the staves: 6, 7a, 7b, 8, 9a, 9b, 10, and 11. Various musical notations are present, including slurs, accents, and dynamic markings like 'cf.' (compare).

Frisch destaca que los núcleos temáticos se caracterizan por ser muy breves, normalmente de apenas un compás, y ello es un síntoma más del peso que la transformación temática tiene en la obra, ya que un rasgo fundamental en ella es que la célula generadora de variantes debe ser breve, en algunos casos sólo un par de notas.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Por ejemplo los pares de semitonos presentes en el tema 2b, que por sí mismos tienen un enorme peso en la construcción de otros motivos posteriores, como los motivos 3a, 4a y 5a.

En *Schoenberg's Transformation of Musical Language*, Ethan Haimo se introduce en el interior de las primeras obras de Schoenberg para descubrir el camino hacia la nueva música, viendo la atonalidad como un objetivo intermedio a lo largo de una evolución gradual, y no como una irrupción casi espontánea, desligada de lo tonal. Y lo hace mediante un estudio concentrado sobre todo en la armonía, pasando sucintamente por los aspectos temáticos, casi íntegramente basados en el análisis de Frisch, pero enumera una serie de tres técnicas de desarrollo motivico, como son "la transformación de temas según el programa (el poema de Dehmel), conexiones motivicas entre temas aparentemente contrastantes, y desarrollo motivico dentro de las frases," destacando la importancia que tienen la transformación y el desarrollo motivico en el lenguaje de Schoenberg. Según Haimo, "por paradójico que pueda ser, la prolijidad temática e integración motivica no son opuestos en el pensamiento de Schoenberg."¹⁵⁵ En mi opinión, y trataré de demostrarlo en lo sucesivo, ambos conceptos no son opuestos, sino que lo que se da en Schoenberg es un ingenio capaz de crear temas que comparten raíces comunes, derivados unos de otros, pero al mismo tiempo cada uno de ellos tiene una enorme identidad propia. En ello radica la unidad de la obra, pues los temas son lo suficientemente diferentes para ofrecer toda clase de contrastes y riqueza melódica, a la vez que se mantienen las relaciones de parentesco entre ellos, a veces claramente, otras subliminalmente, pero siempre con gran cohesión interna, tal como veremos en las páginas siguientes.

En este y los siguientes capítulos del presente trabajo realizaré un exhaustivo análisis, compás por compás, del contenido temático de *Verklärte Nacht*, Op. 4, de Arnold Schoenberg, con el propósito principal de conocer dicho contenido y establecer todas las relaciones posibles entre los temas. La creación motivica de Schoenberg en esta obra parece regirse por interrelaciones muy importantes que hacen que la continuidad y unidad de la pieza estén garantizadas, por lo que me propongo extraer en este apartado la esencia de estas relaciones. La distribución de los capítulos de esta parte del trabajo está basada en la estructura propuesta en el capítulo cuarto.

¹⁵⁵ Ethan Haimo, *Schoenberg's Transformation of Musical Language*, 41.

El primer tema, que está estructurado en una frase de 8 compases con el esquema 2+2+4, al más puro estilo de *frase* descrito por Schoenberg según vimos al principio de este capítulo, contiene en sí mismo un desarrollo motivico, según el cual los primeros dos compases son repetidos en su transporte diatónico a la tercera mayor ascendente en los dos siguientes (con la exclusión momentánea de la última nota), tras lo que se encadena el motivo X con el X', cuya anacrusa, por primera vez, procede por salto. Si destacamos la primera nota del motivo X (a), la primera del mismo motivo transportado (b), y la nota resultante de la doble apoyatura del inicio del motivo X' (c), obtenemos las tres notas de la última parte del tema, distribuidas rítmicamente sobre el patrón establecido durante todo el tema:

EJEMPLO 2.1

Seguidamente, y continuando con el mismo proceso de desarrollo melódico sobre la misma base rítmica, el tema es modificado en el compás 11 cambiando la nota final a MI, y sufriendo una elaboración en el c. 12 que es digna de destacar: la célula comienza con las notas de paso entre las del arpeggio de SI \flat mayor en primera inversión, y continúa con el arpeggio en estado fundamental para terminar en el MI citado anteriormente:

EJEMPLO 2.2

Es interesante destacar que al hacer esto, Schoenberg utiliza una argucia primitivamente serial, ya que reubica una serie de notas, que a priori tienen una función claramente localizada como notas de paso entre las notas del arpeggio, cambiando su orden natural y obteniendo como resultado una nueva célula íntimamente ligada a las precedentes.

El pasaje de los cc. 10-12 merece una observación más detenida, ya que es un ejemplo de cómo las diferentes células rellenan los espacios y crean la textura, con enorme contenido contrapuntístico, a pesar de encontrarnos todavía en los prolegómenos de la obra:

EJEMPLO 2.3

De la célula marcada como A, tal como hemos visto antes, nace la línea de violín I del c. 11, acompañada homofónicamente por el violín II. A esta segunda célula le responden viola II y violonchelo II en forma de canon modificado (igual que lo han hecho en el c. 10), mientras la viola I adelanta un compás la mutación descrita en el ej. 2.2, y, por último, el violonchelo I describe el motivo X del inicio, ligeramente modificado. En resumen, tres células derivadas unas de las otras confluyen y por sí mismas crean todo el tejido sonoro de los compases 10-12.

El siguiente ejemplo ilustra un doble proceso de variación motivica. Por un lado, el motivo 'x' describe un descenso cromático de tercera menor, que resulta de un proceso que podría denominarse "reducción cromática," ya que deriva del motivo diatónico del compás anterior (a su vez derivado del primer tema), al que se le ha constreñido la amplitud interválica, concentrándose ésta en un recorrido de semitonos a lo largo de una

tercera menor. Por otro lado, dicho motivo es repetido dos veces (utiliza el recurso de la repetición para aumentar la tensión), pero la tercera vez sufre proceso de variación que Schoenberg mismo llama *aumentación*,¹⁵⁶ siendo dicha aumentación irregular, pues únicamente se aumenta la duración de las figuras de negra, pasando la primera de ellas (LA) a blanca con puntillo y la segunda (SOL) a blanca:

EJEMPLO 2.4



Debido a esta irregular mutación, la frase comprendida entre los cc. 13-21 resulta ser una frase asimétrica de 2+2+5 compases, una disparidad que Schoenberg reconocía mucho después como una herencia de Brahms, cuando declara que “...también a Brahms se debe adscribir la disparidad de compases...”.¹⁵⁷

EJEMPLO 2.5



Convendría aclarar que la disparidad o asimetría en la frase no es un concepto creado por Brahms, ni mucho menos. Más bien al contrario, la simetría en la frase es algo que alcanzó su apogeo en el clasicismo y buena parte del romanticismo, en parte como respuesta a la irregularidad reinante durante prácticamente todas las épocas anteriores –

¹⁵⁶ Schoenberg: *Modelos para estudiantes de composición*, 16.

¹⁵⁷ Schoenberg, *Style and Idea*, 80.

producto de procesos como el contrapunto o las estructuras isorrítmicas, entre muchos otros–, a pesar de que, por ejemplo, incontables frases mozartianas pueden presumir de su falta de cuadratura, y eso es algo que innegablemente aporta frescura en el discurso musical. En todo caso, la novedad podría estar quizás en que con Brahms se llega a la disparidad de la frase como resultado de la manipulación consciente de los elementos temáticos, poniendo dicha manipulación por encima del sentido de la estructura en la frase.¹⁵⁸ Esta sutil diferencia puede resultar indispensable para comprender la evolución que experimentó Schoenberg en su proceso compositivo, la cual le llevaría a desligarse de estas y otras muchas ataduras para desembocar en la liberación de todas las normas escritas hasta entonces.

Terminada toda la primera sección temática, el motivo que abre la primera transición parece no tener ninguna relación con lo anterior. Sin embargo, es fácil observar cómo las notas principales del motivo giran todas en torno al arpeggio de SI \flat mayor, lo cual lo relaciona directamente con el motivo del c. 9 tratado previamente. Nótese de qué modo en este caso, además de encontrar las notas de paso diatónicas comentadas en el ej. 2.2 aumenta la presencia de cromatismos, como la anacrusa del motivo, FA \sharp , o la anacrusa del c. 23, SI \flat :

EJEMPLO 2.6



Las relaciones verticales entre las distintas voces que se dan en estos dos compases tienen una especial importancia para la creación motívica en los compases que siguen. En la verticalidad de ambos compases se dan multitud de intervalos de cuarta aumentada (o su equivalente, la quinta disminuida), como puede observarse en el siguiente ejemplo:

¹⁵⁸ Tampoco esto supone ninguna novedad, ya que eso es precisamente lo que sucede con el motete isorrítmico renacentista. Sin embargo, hay que contemplar este cambio de tendencia desde el punto de vista histórico, puesto que para los músicos del cambio de siglo las formas renacentistas quedaban bastante lejos del uso cotidiano, y eran incluso desconocidas por muchos de ellos.

EJEMPLO 2.7

La sección de transición que comienza en el c. 24, introduce dicho tritono como modelo melódico a seguir, que se significará más aún en el c. 34, como veremos después. Dicho tritono introduce en el juego armónico la nota MI, que se une al acorde de SOL menor trazado por el violonchelo para formar un acorde de séptima de sensible en primera inversión (MI-SOL-SI \flat -RE), el cual se mantiene durante los cc. 25-27. Teniendo en cuenta que tanto el acorde de SOL menor, que deriva de la célula 'b' del violonchelo (ej. 2.8), como el tritono anteriormente citado, que deriva de la horizontalización de los múltiples tritonos armónicos de los cc. 22-23, son materiales procedentes de la elaboración motivica, se puede decir con rotundidad que la sección de transición entre los cc. 24-28 está compuesta únicamente por materiales directamente derivados de ambos elementos motivicos, exceptuando el último compás, en el que un pedal de dominante, junto con un cromatismo descendente en el bajo, nos devuelven a la tonalidad de RE menor:

EJEMPLO 2.8

La nueva sección, que comienza en el c. 29, nos pone ante uno de los ejemplos más evidentes de la creación de melodías a partir de elementos motivicos preexistentes. El

segmento B del ej. 2.9 muestra cómo el motivo de la viola I proviene directamente del motivo del c. 4, modificado de manera que se omite el SI \flat (pero no la figura de semicorchea), pasando éste a substituir el grupo FA-MI del descenso, añadiéndose el DO \sharp como última nota. Por si esto no quedase lo suficientemente demostrado, observemos el segmento C del ejemplo, en el que se producen, en este orden, las siguientes mutaciones:

- El grupo RE-DO \sharp cambia de octava.
- El grupo FA-MI, omitido en el c. 29 (segmento B), se recupera una octava más alta.
- Aparece el motivo del tritono, introducido y omnipresente en la sección anterior de transición.
- Precedido por una apoyatura inferior de semitono, se describe una arpegiación del acorde de séptima de sensible sobre MI, que es la base armónica de los compases 25-27 de la sección anterior de transición (esta arpegiación es repetida consecutivamente por violín II y violín I, respectivamente, en el último compás).
- Aparece, en la culminación del tema, el motivo 'b' (ej. 2.8) con el orden de las notas cambiado:

EJEMPLO 2.9

The diagram illustrates three segments of musical notation (A, B, and C) showing how motifs are modified and combined. Segment A shows a motif with a circled FA-MI group and the text "sustituye a". Segment B shows a motif with a circled DO \sharp note and the text "nota añadida". Segment C shows a sequence of notes with annotations: "subido una octava" pointing to a circled RE-DO \sharp group, "motivo de tritono" pointing to a circled FA-MI group, "armonía sección anterior (cc. 25-27)" pointing to a circled chord, and "motivo 'b' (c. 24) con orden cambiado" pointing to a circled motif. Measure numbers 31, 32, 33, and 4 are also indicated.

Como puede apreciarse, no hay nota sin etiqueta referida al contenido musical de los primeros 28 compases. Es como si la obra se estuviese gestando desde el inicio, nota a nota, a partir de un ritmo *ostinato* y una escala descendente, y cada nuevo elemento fuese un hilo más añadido a la robusta malla que se está tejiendo, de la cual este último

tema supone una primera instantánea. En primera instancia, uno se acuerda de la forma en que se van introduciendo los elementos en una fuga, de modo que prácticamente todos los sonidos tienen relación, bien con el sujeto, bien con el contrasujeto. Sin embargo, no debemos perder de vista que aquí no se juega con un esquema predefinido, que da lugar a una estructura clara y bien definida ya desde antes de su creación, sino que nos encontramos ante una forma de componer que entra casi en la escala molecular de los sonidos, de modo que mientras vemos pasar las pequeñas células por delante de nosotros se va distinguiendo, poco a poco, una textura de mayor orden, que a su vez da paso a formas cada vez más definidas, como iremos descubriendo según avanza nuestro análisis.

El tema al que se llega en el c. 34, uno de los más conocidos de la obra y claro ejemplo de expresividad extrema directamente heredada de Wagner y Strauss, merece un estudio aparte, distinguiendo claramente qué elementos derivan de lo anterior y cuáles son puramente endogámicos, reproduciéndose a partir de sí mismos.

Anteriormente hemos hablado de la introducción del tritono melódico en el compás 24, a partir de las correspondencias verticales de los cc. 22-23, y es aquí, en el inicio del compás 34, donde puede verse el alcance expresivo de tal intervalo, como salto tras un descenso de semitono. Por otro lado, el ascenso de tritono que caracteriza el expresivo momento del c. 32, se puede encontrar ampliamente desarrollado entre el final del c. 34 y el principio del 36, con un paréntesis en medio de un compás que no hace sino acentuar la expresividad del salto con un breve recorrido por la célula con tresillo a imitación de la del final del c. 32. Se podrá argumentar que con dicho paréntesis se pierde la sensación de intervalo de tres tonos, pero lo que parece obvio es que la relación entre todos estos elementos no parece fortuita, sino fruto de una intensa elaboración de los elementos motivicos, y que la figura melódica del tritono es un elemento fundamental en dicha elaboración. Al mismo tiempo que sucede esto podemos observar cómo la figura melódica RE-DO#-FA-MI, presente en el c. 31-32, es utilizada de nuevo en el compás 34 en una simplificación rítmica de corchea, así como en la repetición de dicho compás en el 38, que dará lugar a una cadena de variaciones que trataremos más tarde:

EJEMPLO 2.10

Frisch, quien considera el tema que se inicia en el c. 34 como el primero en comenzar a principio de compás, obviando el tema del violonchelo en el c. 24, destaca, en referencia al salto inicial de quinta disminuida, el hecho de que “en este tema el salto es resuelto por semitono, de modo que nos encontramos ante un par de motivos de semitono, LA-SOL \sharp y RE-DO \sharp .”¹⁵⁹ Lo cierto es que, más allá de la sucesión de semitonos descrita por Frisch, que ya hemos podido comprobar como proveniente del c. 31, lo que es realmente notable es la superposición de acordes arpegiados que sucede, puesto que, además, es algo claramente buscado por el compositor, tal y como puede desprenderse del manuscrito “Konstruktives in der Verklärten Nacht”:¹⁶⁰

¹⁵⁹ Frisch, *The Early Works of Arnold Schoenberg*, 119.

¹⁶⁰ Manuscrito reproducido con permiso de Belmont Music Publishers, Los Angeles.

EJEMPLO 2.11

The image shows a handwritten musical manuscript for 'Verklärte Nacht' by Arnold Schoenberg. The manuscript is divided into sections labeled I through VII. Section I is titled 'König in Khiva's in der Verklärten Nacht' and includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values and accidentals. To the right of the manuscript, there is a diagrammatic analysis of a specific melodic fragment. This fragment is shown on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the notes, a bracket spans from G4 to B4, labeled 'RE menor'. Below the notes, a bracket spans from G4 to C5, labeled 'DO# menor'. To the right of the diagrammatic analysis, there are four playing card symbols: a black club, a black spade, a red heart, and a red diamond. At the bottom of the manuscript, there is a red stamp that reads '2. Auflage 2. Auflage' and a blue stamp that reads 'Munich'. Below the stamps, there is a handwritten note: 'In einer glücklichen Nacht (Abendrot) komponiert in Barcelona 1932 !!!'.

Está claro que la corriente de pensamiento de Schoenberg a los 25 años estaba ya por la labor de deconstruir para reconstruir nuevas células. Es destacable cómo Schoenberg se refiere a *Verklärte Nacht* en este análisis manuscrito fechado en 1932 en Barcelona,¹⁶¹ consistente en diez ejemplos enumerados. Según Frisch, en ellos “demuestra las

¹⁶¹ Schoenberg, por razones de salud, vivió en Barcelona entre octubre de 1931 y junio de 1932, a instancias de Roberto Gerhard y su esposa, tiempo en el que completó la segunda pieza para piano, Op. 33b, y gran parte del segundo acto de la ópera *Moses und Aron*. En abril de 1932 dirigió un concierto con la Orquesta Pau Casals interpretando *Verklärte Nacht*, *Pelléas et Melisande*, la transcripción para orquesta que hizo del *Preludio y Fuga en Mi mayor para órgano* de Bach y los *8 Lieder, Op. 6*, éstos últimos interpretados por Concepció Badía y Antoni Vilalta. El 7 de mayo nace en Barcelona su hija Dorothea Nuria. [Fuente: artículo de Joaquín Homs, alumno de Gerhard, en *El Cultural* (Diario El Mundo), 11/07/2001]

resonancias armónicas a gran escala de los semitonos dentro de los temas.”¹⁶² Sin embargo, dicha corriente es todavía producto de la intuición del joven autor, como él mismo declara al final de la segunda página del manuscrito: “de todas estas conexiones motivicas y estructurales, yo era consciente sólo de las del ejemplo III a-b-c-1. Todo lo demás fue el esfuerzo diligente de mi cerebro, trabajando ‘detrás de mi espalda,’ sin buscar mi aprobación.”¹⁶³ En este manuscrito es especialmente interesante destacar la pequeña anotación a la derecha del ejemplo II, en la que se revela la simetría existente entre los motivos de las violas en el compás 29, donde el eje sería la tríada de RE menor, y la simetría se establece entre el SI \flat , por arriba, y el DO \sharp , por debajo. Esta misma simetría se puede encontrar en el tema del c. 34, y es un ejemplo más de la importancia que en la obra tiene la relación interválica de semitono. Por otro lado, es importante tener en cuenta la derivación del motivo que hay entre los cc. 36-37 y las tres últimas corcheas del c. 34. De esta relación hablaremos en los siguientes párrafos, pues de ella misma deriva el contracanto de este tema:

EJEMPLO 2.12

El motivo expuesto en el c. 34 es repetido en el c. 38, tras lo cual se sucede otro método de variación motivica más. Cabe recordar que Schoenberg aconsejaba a sus alumnos “cambiar de método de variación frecuentemente,” con el obsesivo fin de evitar la monotonía, e insiste en que intenten “cada método varias veces. Une los mejores bocetos para producir otros y mejóralos hasta que el resultado sea satisfactorio.”¹⁶⁴ Con tal objetivo, se puede observar un cautivador método de variación en los compases que siguen al 38:

¹⁶² Frisch, *The Early Works of Arnold Schoenberg*, 123.

¹⁶³ Manuscrito citado, (texto traducido de la versión inglesa de Frisch, *The Early Works of Arnold Schoenberg*, 126), 2.

¹⁶⁴ Schoenberg, *Fundamentals of Music Composition*, 117.

EJEMPLO 2.13

De la célula de descenso de semitono LA-SOL \sharp , tras un breve paréntesis en la célula RE-DO \sharp (que se detiene incluso rítmicamente en una negra con puntillo), se desdobra la melodía en dos niveles, cada uno de los cuales describe una escala descendente cromática. Es necesario destacar que entre los pares de semitonos alternados se establece la misma relación de simetría que tuvo lugar en el c. 36, siendo sus ejes un intervalo de quinta justa y los extremos los semitonos ascendentes y descendentes en los bordes de ésta (los ejes están destacados con pares de cuadrados o círculos en el ejemplo).

Del mismo modo que observamos cómo se crea la línea motívica a partir de sí misma, lo cual nos ha permitido disponer de un hilo conductor durante los primeros 40 compases de la obra, hemos podido ver cómo la misma autorreproducción y mutación motívica se entrelazan para crear texturas, de modo que en gran parte de la obra el contenido está compuesto por dichos entrelazamientos.

En el último ejemplo podemos descubrir un proceso bastante llamativo, en lo que a contrapunto se refiere. El tema principal de los compases 34-40, llevado a cabo por el Violín I y doblado por debajo por la Viola I, tiene su contracanto en el Violín II, doblado una octava más abajo por el violonchelo I:

EJEMPLO 2.14

A simple vista, parece que el tema superior es contestado en forma de canon a la octava inferior con una latencia de una negra, pero en el segundo compás aparece, anticipadamente, lo que será el c. 37 de la melodía, a lo que seguirá una verdadera respuesta de canon con latencia de dos compases. Del tresillo en el contracanto en el c. 38 salen, invertidos, los tresillos de los compases siguientes hasta terminar el pasaje. Visto todo esto, resulta insólito cómo Schoenberg juega con las apariciones y fragmentaciones de los motivos con total libertad y una capacidad inventiva fuera de lo normal. Ha utilizado la célula DO#-FA-MI como parte del pseudo-canon que comienza en el c. 34, pero ésta, a su vez, da comienzo al verdadero canon que tiene lugar, con un cambio en el orden de los compases, desde el c. 35, en lo que se podría calificar como auténtico “ilusionismo” contrapuntístico. Nos encontramos ante un genio creador que plantea y resuelve cada material de una manera diferente. Bien temprano se empieza a vislumbrar en el autor la tendencia a plantearse las relaciones entre los sonidos de un modo que le llevará inevitablemente a la composición atonal. Georges Perle, hablando del elemento integrador de la música atonal, lo describe como “una célula interválica mínima, que puede ser expandida mediante la permutación de sus componentes, por la libre combinación de sus diversas transposiciones, o mediante la asociación con detalles independientes.” Añade que la célula “puede operar como una especie de serie microcósmica de contenido interválico fijo, que puede ser expuesta como acorde, como figura melódica o como combinación de ambas cosas.”¹⁶⁵ Como hemos podido observar durante los primeros 40 compases de *Verklärte Nacht*, la cita anterior corresponde casi a la perfección a la manera en que los elementos han sido tratados hasta ese momento.

Se puede decir que hasta este punto prácticamente todos los elementos presentes en la partitura tienen algún punto de conexión motivica entre ellos, ya que, desde el primer motivo descendente, que está basado en la primera armonía, pasando por todas las derivaciones que se van haciendo compás a compás, no hay ninguna célula o motivo que no tenga su explicación desde el punto de vista de su elaboración sobre el material anterior. Se podrá argumentar que en el camino han quedado elementos sin explicar o etiquetar. Sin embargo, la inmensa mayoría de dichos elementos corresponden a notas

¹⁶⁵ Georges Perle, *Composición Serial y Atonalidad. Una introducción a la música de Schönberg, Berg y Webern* (Barcelona: Idea Books, 1999), 25-26.

de mero relleno armónico, generalmente en armonías que ya vienen suficientemente descritas por los motivos o las interacciones entre éstos, o que, especialmente en el caso de los bajos, refuerzan dichas armonías, por lo que carecen de un valor esencial en el contexto en el que se centra este estudio. También hay algunos motivos breves que no han sido tratados, ya que considero que se explican por sí mismos ubicándose con facilidad en torno a cualquiera de los que sí han sido estudiados, por lo que sería una redundancia hablar de ellos.

La primera sección termina con un magma de cromatismos, a priori autónomos en su generación, que provocan una serie de armonías alrededor de RE menor, algunas de las cuales no tienen más vínculo con esta tonalidad que el hecho de ocurrir de paso, motivadas por el movimiento de las voces, y entre ellas se encuentra el famoso acorde de novena invertida, del que ya hablamos extensamente en el capítulo tercero. A nivel motivico cabe destacar de esta sección cómo, entre los cc. 41 (2ª negra) y 45, prácticamente todas las voces proceden por movimiento cromático y, entre los movimientos no cromáticos, salvo los tres saltos por tercera del violín II y uno de segunda mayor en el violonchelo I, los demás saltos son todos de tritono, intervalo cuya importancia en la obra ya se ha tratado en el presente capítulo:

EJEMPLO 2.15

re⁶₄ La⁷ 9^ainv si^o Do^{b9}₇ Re^{b47}₊₅ re^{o7} re⁶₄ $\frac{7}{3}$

Merece la pena comentar, en el contexto de la horizontalidad de este pasaje, que el acorde de novena invertida que tan polémico fue en su día se da exactamente en el punto en que todas las voces se mueven por semitono, e igualmente salen de dicho

acorde por semitono. Esto nos lleva necesariamente a pensar en lo fortuito de dicho acorde, que no parece otra cosa que una coincidencia más o menos armónica de sonidos, como puente entre los acordes de LA7 y SI^o. Cabe pensar también que un acorde de LAb9, aún en su cuarta inversión, tiene poco que ver con la tonalidad de RE menor alrededor de la cual gira todo este pasaje. A pesar de resultar un encuentro sonoro fortuito, resulta un acorde muy sugerente y, de hecho, lo vuelve a utilizar durante la obra. Es más, Schoenberg mismo declara, en su *Theory of Harmony*:

“La música moderna que usa acordes de seis o más partes parece estar en una etapa correspondiente a la primera época de la música polifónica. De acuerdo con esto, se podrían sacar conclusiones respecto a la constitución de acordes a través de un procedimiento similar al bajo cifrado con mayor facilidad que se podría aclarar su función con los métodos de referencia a grados. Ya que es aparente, y probablemente estará cada vez más claro, que estamos volviendo a una nueva época de estilo polifónico, y como en las épocas [similares] anteriores, las armonías serán un producto del movimiento de las voces: ¡justificadas únicamente por las líneas melódicas!”¹⁶⁶

Tras el final de la primera sección hay cuatro compases que sirven de túnel hacia la segunda gran sección temática. Un pasillo en el que todo queda suspendido por una cadencia rota sobre la armonía de FA[#]7, sobre la que flota un motivo que describe la quinta disminuida, como si fuera esto lo único que queda de todo lo anterior. Eso sí, en el camino hacia la quinta disminuida, el motivo se detiene un semitono antes, a modo de retardo, con lo que en esta célula de tres notas se resume lo que ha pasado hasta ahora: todo ha girado alrededor del semitono y del tritono:

EJEMPLO 2.16

The musical score for Example 2.16 consists of four staves: Vla I, Vla II, Vlc I, and Vlc II. The music spans measures 46 to 49. Measure 46 starts with a forte (f) dynamic. In measure 47, there is a dynamic shift to sf (sforzando) and a performance instruction 'arco' (arco) is written above the staves. Measure 48 is marked with 'rit.' (ritardando). Measure 49 ends with a piano (p) dynamic and a chord symbol 'Si^b+5' written below the Vlc II staff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

¹⁶⁶ Schoenberg, *Theory of Harmony*, 389.

El último acorde es un $SI\flat+5$, el cual, sin haber sido preparado con su giro cadencial correspondiente (que sí se ha dado en el c.45, pero hacia RE menor), difícilmente puede sonar a dominante de $MI\flat$. Para crear un mayor suspense, nos deja la quinta aumentada sonando sola, como atrayendo hacia sí misma toda la atención. No hay manera de poder imaginar qué vendrá a continuación.

Antes de pasar a la siguiente sección de *Verklärte Nacht* considero útil hacer una breve recolección de los motivos que han salido hasta ahora, de modo que podamos etiquetarlos para referirnos a ellos en futuras partes de la obra. Al mismo tiempo, en algunos de los motivos he marcado determinadas células que también tendrán su importancia en la creación motivica posterior:

EJEMPLO 2.17

The image displays six musical motifs in a 2/4 time signature, all in a key with one flat (B-flat major or D minor).
 - **1a**: A descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4, C4. A bracket underlines the notes from F4 to C4, with the Greek letter α centered below it.
 - **1a.bis**: A descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4, C4, ending with a fermata over the final note.
 - **1b**: A single eighth note on G4.
 - **1b.bis**: A descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4, C4, ending with a fermata over the final note.
 - **1c**: A descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4, C4.
 - **1d**: A descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. A fermata is placed over the final note, and the Greek letter β is positioned above the first two notes. A '3' with a bracket below it indicates a triplet of the final three notes (C3, B2, A2).

La célula α lleva consigo un descenso melódico que será tratado de muy diversas maneras durante la pieza, mediante inversión, aumentación, disminución, y distribución rítmica irregular. Se trata, como podremos ver a lo largo de este análisis, de la verdadera célula generadora del sexteto, pues a partir de ella han surgido las ideas posteriores. También cabe destacar la inestimable ayuda que presta la célula *1b*, ya que el tritono ejerce como engranaje en una gran cantidad de motivos, como el *1b.bis* y la célula α . Realmente, esta célula, más que un motiv con identidad propia, se podría considerar un descenso diatónico por grados conjuntos, y posee, con su diversidad de aplicaciones, incontables posibilidades expresivas. Asimismo, la figura β merece atención sobre todo por su binomio de semitonos, ya que vamos a encontrar múltiples combinaciones del mismo a lo largo de la obra.

7. SEGUNDA SECCION. CC. 50-104

Hemos podido comprobar cómo los primeros 50 compases de *Verklärte Nacht* han supuesto una verdadera gestación, desde su estado embrionario, de un entramado de tejidos interrelacionados entre sí, que quedó en suspenso en el c. 49 con un FA# en la viola, en un acorde de quinta aumentada sobre el SIb. También quedó en el aire la resolución de dicho acorde. La respuesta que da Schoenberg a toda esta tensión sucede de la siguiente manera: al acorde de quinta aumentada sobre el SIb le sigue un acorde de SIb menor. Es decir, en este momento simplemente tiene lugar un cambio de modo en la tríada, pero lo sorprendente es que el compás 50 suena como si hubiera cambiado totalmente el escenario y nos hubiéramos ido a la tonalidad más alejada posible. ¿Cómo es posible esto? Una vez más, Schoenberg ha aplicado su genialidad en el uso de la línea, y mediante la alteración del FA# en el acorde anterior, prolongándolo hasta que nuestro oído lo toma como fundamental, resuelve la nota en el bajo por semitono descendente, es decir, toma el FA# como un SOLb y lo descende hasta el FA en el bajo, haciendo parecer que dicho FA es la fundamental de la nueva armonía, cuando no es más que la quinta. Como resultado, hay un choque armónico considerable entre dos acordes que, a priori, lo tienen casi todo en común, excepto la tercera:

EJEMPLO 2.18

49

B^{b+5}

B^{b}_{m4}

Comoquiera que el FA# de la viola, pensado como SOLb, puede ser considerado sexto grado rebajado de SIb, se podría pensar en este momento como una anticipación de la crucial cadencia de los cc. 228-229, de la que ya he hablado en los capítulos primero y tercero. Una vez más, el constante pulso desarrollador de Schoenberg se inventa una cadencia nueva con una sencilla relación lineal entre las partes, a modo de preludio de lo que será la del c. 228.

Tras tan acogedor momento, continúa la obra con un nuevo bloque temático, que se ve rodeado de un ambiente armónico totalmente nuevo (a pesar de la intensa relación con el precedente), lo que le hace parecer, en cierto modo, independiente de la estructura motivica anterior. En el siguiente ejemplo he representado los elementos temáticos más prominentes de los cc. 50-59, lo que constituye la primera frase de esta nueva sección. La frase está estructurada en dos partes, la primera de las cuales contiene una asimetría en su construcción, puesto que está distribuida en 1+1+3 compases, un tipo de irregularidad que Schoenberg atribuye a la influencia recibida de Brahms:¹⁶⁷

EJEMPLO 2.19

La melodía principal, etiquetada como *2a* para referencia futura, la lleva el violonchelo I en la primera parte, y el violín I en la segunda. Es clara la analogía existente entre la melodía en el c. 50 y la célula *B* marcada en el ejemplo 2.17 y, aunque el ritmo no corresponde, el hecho de sucederse dos binomios en semitono establece un claro lazo de parentesco entre ambos. He marcado la primera célula de esta melodía con una elipse y con la etiqueta *delta* (δ), ya que esta célula va a aparecer en multitud de ocasiones y a ella me referiré como tal.

La melodía secundaria comienza actuando como un contracanto que responde directamente a la célula del violonchelo, pues su primer motivo es una inversión de las notas DO-LA-SI \flat expuestas por éste. En los cc. 52-53 el desarrollo del tema viene derivado del descenso por grados conjuntos del primer tema de la obra (motivo α), pero

¹⁶⁷ Véase la nota 157 al respecto.

conviene tener en cuenta, además, la similitud entre la figura rítmica [♩ ♩ ♩] y la figura del c. 42, [♩ ♩ ♩] que acaba de suceder. Algo parecido encontraremos más tarde, hacia el final de la primera gran parte de la obra. Esta célula será etiquetada con la letra griega *epsilon* (‘ε’). La voz secundaria describe una serie de combinaciones de tresillos alternados con negras que tienen su base generadora en el tercer compás del motivo *1d* del mismo ejemplo (c. 36 de la pieza). Por último, el contracanto del tema, cuando pasa al violonchelo II en el c. 55, sufre una mutación que le devuelve a lo que era su origen: el motivo *1c* del ejemplo 2.17. Schoenberg no modifica aquí los elementos en el orden habitual, sino que propone un motivo ya modificado y seguidamente vuelve al original del que se varió, en lo que supone otra manera de transformar la variación. En esta sección los tresillos de la voz secundaria se convierten en una suerte de célula de acompañamiento que se va convirtiendo poco a poco en un motivo cuyo origen se puede encontrar en la parte de violín II en el compás 33, si bien este motivo está inspirado, a su vez, en la figuración del violonchelo I al principio del c. 20:

EJEMPLO 2.20

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 55-57) is marked with a 'D' above the first staff and a 'B' above the third staff. The second system (measures 58-61) is marked with 'A1', 'A2', 'A3', and 'B2' above the staves. A legend at the bottom of the page defines the following markings:

- Figura A1: Solid rectangle
- Figura A2: Dashed rectangle
- Figura A3: Dotted rectangle
- Célula λ : Oval

Los motivos basados en la figura de los tresillos están marcados en la partitura con rectángulos agrupados en bloques de dos tiempos, diferenciándose tres tipos: la figura *A1*, basada directamente en el c. 33, y que posee una versión más cercana a éste en el c. 60; la figura *A2*, compuesta por una sucesión de tresillos; y la figura *A4*, sucesión de tresillos en la que se liga el último del primer grupo con el primero del segundo grupo. Una figura de tresillos continuados se puede entender como una simplificación del motivo *A1*, y el hecho de que se ligue el tercer tresillo con el cuarto es una nueva variación de la simplificación. Esta última figura, la *A3*, ya ha aparecido antes en el c.

40 en cuatro instrumentos a la vez para terminar la sección temática de los cc. 34-40. Por último, creo que merece la pena observar que la figura *A1* también ha sido utilizada, de manera subliminal, en la melodía del violín I en el segundo y tercer tiempo del c. 36.

En cuanto a la célula ϵ , de nuevo merece nuestra atención, ya que, como he dicho antes, su estructura melódica y rítmica van a enmarcar momentos muy importantes en la partitura. El descenso por grados conjuntos parece destilarse de la figura *la* (ej. 2.17), despojada de todo ritmo original y variada por aumentación e irregularización, al pasar de negras-corcheas-semicorcheas a blancas-negras sin mantener las proporciones, por lo que el parentesco con *la* está relacionado sólo con el descenso de grados conjuntos diatónicos. Veremos una figura muy parecida, con la figura de blanca puesta en primer lugar, en la melodía del c. 100,¹⁶⁸ que marca un punto álgido, a la vez que finaliza la sección segunda de la obra. De mayor importancia aún, el esquema rítmico de la célula ϵ [\downarrow \downarrow \downarrow] se mantiene imperturbable en el primer compás del tema en RE mayor que abre la segunda parte de la obra, como veremos más tarde.

La sección de tránsito que va del compás 63 al 68 introduce un tema nuevo que tiene una clara connotación con el tema de la viola I del c. 22, reproducido en el ej. 2.21A. Se puede observar cómo se ha producido una concentración del cromatismo en el principio del motivo (en el c. 22 el cromatismo se reparte a ambos lados del floreo), además de la simplificación de éste en negras, eliminando el puntillo que aparece en el motivo del c. 22:

EJEMPLO 2.21

The image shows musical notation for Example 2.21. It is divided into two parts, A and B. Part A consists of two staves in treble clef. The first staff is labeled '63' and shows a melodic line with a slur over measures 63 and 64, and a '5' above measure 64. The second staff is labeled '1b. bis' and '22', showing a similar melodic line with a slur over measures 22 and 23. A double-headed arrow connects the two staves in part A. Part B consists of two staves in bass clef. The first staff is labeled '69' and shows a melodic line with a slur over measures 69 and 70, and a '5' above measure 70. The second staff is also labeled '69' and shows a similar melodic line with a slur over measures 69 and 70. A vertical double-headed arrow connects the two staves in part B.

Posteriormente, en los cc. 65-66, se aísla la figura del quintillo, que va pasando entre distintas voces, mientras el cromatismo de negras, ya independiente, hace un recorrido

¹⁶⁸ Véase el ej. 1.8 en el capítulo primero.

continuo de dos compases hasta el c. 67, en el que vuelve con el motivo *2a* para precipitar los acontecimientos en el *più mosso* del c. 69, en el cual el motivo del cromatismo del c. 63 se modifica adelantándose el quintillo y rebajándose una segunda mayor las negras en cromatismo (ej. 2.21B). Al mismo tiempo suceden dos cosas: el tema del violonchelo en el c. 50 lo tocan los dos violines en octavas, y nace un motivo nuevo en el violonchelo I que consiste únicamente en semicorcheas (ej. 2.21B).

Desde el inicio de la obra hasta aquí hemos ido viendo cómo se iban introduciendo figuras cada vez más rápidas con las elaboraciones motivicas que se encadenaban. Si el primer tema está rítmicamente basado en negras, podríamos decir que el tema de los cc. 23-40 tiene en las corcheas su unidad rítmica preponderante, y al final de éste se introducen los tresillos, que pasan a estar omnipresentes, en segundo plano, en el bloque temático de los cc. 50-60 (aprox.). En el bloque que va del c. 69 hasta el 74 aparece este nuevo motivo de semicorcheas y, como veremos más tarde, en el c. 144 se introducen los seisillos de semicorcheas. Obviamente no estoy diciendo que no aparezcan figuras de todo tipo durante todos estos compases, sino que Schoenberg parece que establece una base textural rítmica en varios momentos clave, que confieren a la música una sensación de aceleración en su pulso interno, del mismo modo que a un mismo ser humano el corazón le puede latir a diferentes velocidades según el contexto que esté viviendo en cada momento.

En el *poco più mosso* del c. 69 confluyen, pues, tres elaboraciones temáticas simultáneas, como ya he explicado, y las tres juntas producen una cuadratura rítmica muy marcada, por lo que Schoenberg necesita poner material de empaste para crear y mantener la textura. Eso es precisamente lo que hacen las violas con un intenso *tremolo* a lo largo de las armonías en el caso de la viola I, y con una mezcla de corcheas, tresillos y síncopas, que realizan una esmerada labor de descuadre, como si de un lápiz de difuminado se tratase. Llegados a este punto, en el meridiano de la segunda sección (c.75) nos encontramos ante el primer cambio de compás, que pasa de cuatro a tres tiempos, lo que le va a dar a la música un aire un poco más vigoroso durante un breve espacio de tiempo. Tenemos un motivo nuevo que, como cabría esperar, no lo es tanto. El tema de los violines que empieza en el c. 75 (ej. 2.22) vuelve a mostrarnos dos parejas de semitonos, del mismo modo que habíamos visto en la célula β , y, además

tenemos entre ellas un salto de tritono, muy presente desde el c. 25 (motivo *Ib*). El ritmo de cada pareja de semitonos [♩. ♪] es una aumentación de la figura [♩. ♪], muy presente en casi todos los motivos propuestos como generadores del ej. 2.17. La frase se estructura en 2+2+4 compases, de modo que el segundo par es variación del primero. Es interesante el hecho de que en el primer par las parejas de semitonos trazan el descenso por grados conjuntos SOL-FA#-MI♭-RE, y en el segundo par lo hace, pero con el par cambiado de orden, SOL-FA#-SI♭-LA (en orden sería SI♭-LA-SOL-FA#), otra original manera de manipular las notas del motivo:

EJEMPLO 2.22

Etwas belebter pares de semitonos

Etwas zurückhaltend
(ref. c. 63)

La segunda parte del tema, que añade un nuevo contraste con el cambio de tempo a *Etwas zurückhaltend* (*poco ritardando*), contiene un motivo muy elaborado basado en el de la viola del c. 63 (ej. 2.21A), habiéndosele practicado una disminución rítmica al cromatismo de negras y desplegándose la línea en dos partes. El quintillo de fusas pasa a formar parte de la voz inferior (ej. 2.23). Como se puede comprobar, en ambas voces existe un cromatismo descendente, y en la más grave dicho cromatismo resuelve por tercera menor ascendente, gesto que recuerda al contracanto de los violines en el c. 50:

EJEMPLO 2.23

El mismo bloque de ocho compases se repite un tono más abajo entre los cc. 83-90, y en el c. 91, que vuelve a estar en compás de cuatro tiempos, se da una serie de relaciones con el motivo que acabamos de describir (ej. 2.23). Si nos fijamos en las primeras notas de la melodía de cada uno de los compases 79 y 80, LA \flat y MI \flat , respectivamente, veremos que son las notas que luchan por dominar el espacio motivico de los cc. 91-99 (ej. 2.24). El primer motivo, c. 91, parte del DO para llegar al LA \flat como apoyatura que resuelve en SOL, siendo repetido un compás después. La respuesta, siempre partiendo del DO, llega esta vez al MI \flat en el c. 93, siendo éste también repetido.¹⁶⁹ A partir del c. 95 queda sólo la segunda parte de cada motivo, haciéndose más intensa la lucha entre el LA \flat y el MI \flat y, cuando parece que domina éste último en el c. 97, irrumpe el LA \flat para resultar vencedor, momento en el que, cual crisálida que se convierte en mariposa, se transforma en su enharmónico SOL \sharp en el c. 100, como sexta cadencial de MI mayor, uno de los momentos más luminosos de la obra:

EJEMPLO 2.24A

The image shows a musical score for three instruments: Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), and Viola I (Vla I). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 91, marked 'Lebhafter.' and 'p'. It features a complex melodic line in the Violin I part, with a circled note in measure 91. The second system starts at measure 94, marked 'mf'. It continues the melodic development, with several circled notes in measures 94, 97, and 99. The score includes various musical notations such as stems, beams, and dynamic markings.

¹⁶⁹ Nótese cómo en ambas repeticiones hace incursión el motivo de semicorcheas del c. 69 [ej. 2.21B].

96

Vla II

Vlc I

98

Breiter.

Vlc I

Vlc II

El motivo del violín II del c. 91, idéntico al del c. 75 del que ya se ha hablado previamente, tiene un parentesco muy destacable con el motivo *Id* (ej. 2.17) que se puede observar en el siguiente ejemplo:

EJEMPLO 2.24B

cambiando de octava el 2º compás y sustituyendo el segundo Mib por un Si estaríamos ante una fiel variación rítmica del motivo *Id* (ej. 2.17) transportado una segunda mayor descendente

Id

Esta analogía es una muestra más de cuán unidos están la gran mayoría de los motivos entre sí, sin importar la distancia, en número de compases, que haya entre ellos.

Sobre la melodía del c. 100, de la que ya hemos hablado con anterioridad acerca de su parentesco con la célula B del ej. 2.20, además de la interesante analogía con el pasaje de *Salomé* de Strauss en el capítulo primero, aún cabría hablar de un aspecto de elaboración motívica que lo une íntimamente con el resto de la pieza, ya que lleva

consigo una expandida versión del descenso inicial de la pieza. En primer lugar, si tomamos como referencia el motivo α , diríamos que las cinco primeras notas marcadas en el c. 100-101 (ej. 2.25) son equivalentes al descenso de quinta de dicho motivo, con la diferencia de que en α se desciende del $\hat{5}$ al $\hat{1}$ en RE menor, y en el c. 100-101 el descenso transcurre por los grados $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}-\hat{7}-\hat{6}$, quedando la melodía en suspenso hasta resolver en el $\hat{5}$ (SI) del final de la frase. Obviando esta diferencia entre los grados, el descenso descrito supone una aumentación rítmica de α en la que la figura $\text{♩} \cdot \text{♩}$, que hubiera pasado a ser $\text{♩} \cdot \text{♩}$, se simplifica en dos negras. Lo que debería ser una blanca sobre el RE \sharp se adorna por arpegiación, y este mismo arpeggio se repite, anticipando rítmicamente el MI, resultando un motivo repetido secuencialmente, idéntico al motivo μ del inicio del contracanto del violonchelo I en el c. 75 (ej. 2.22). El motivo μ se multiplica en forma de canon con la viola I, con variación en el violín II y complementado por figuras también ternarias en viola II y violonchelo I, creando una rica textura magistralmente tejida como prolongación del DO \sharp de la melodía, antes de resolver en el SI, el cual hace las veces de la anacrusa del motivo α pero en sentido contrario o simétrico, es decir, como “coda” del motivo:

EJEMPLO 2.25

The image shows a musical score for Example 2.25. At the top, there is a small diagram of a five-note descending motif labeled with the Greek letter alpha (α). Below this, the main score begins at measure 100, marked 'Breiter' and '100'. The score is for a string quartet, with staves for Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, Violonchelo I, and Violonchelo II. The key signature is two sharps (D major/E minor). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and arpeggiated figures. Dynamic markings such as 'p dolce' and 'p' are used throughout. The score concludes with a final chord on the note SI (C).

Con este luminoso final sobre el pedal de dominante llegamos a la tercera sección, en el c. 105, en MI mayor, tonalidad que se encuentra a una distancia de tritono respecto de la tonalidad con la que empezó la segunda sección, SI \flat menor. Schoenberg declara, como

ya hemos señalado anteriormente,¹⁷⁰ que él no hacía este tipo de cosas conscientemente, y sólo años después se plantearía analizar esta música, pero lo cierto es que, con o sin intención, lo que hemos visto hasta ahora no es más que la demostración de cómo se puede construir una obra de considerable magnitud a partir de la idea más simple. En la mente privilegiada de un creador como Schoenberg, basta con utilizar dicha idea como punto de partida y sacar de ella, exprimiéndola hasta donde no hay límites, todas las posibilidades, tanto concretas como conceptuales, utilizando cada uno de los resultados como base para la extracción de nuevas células, asociándolas entre ellas, y, por qué no, creando nuevas piezas a medida para las que ya están concebidas, desarrollando un complejo entramado en el que todo está interrelacionado entre sí, y en el que se mantienen dichas relaciones a lo largo del tiempo en que transcurre la obra. Si esto lo ha creado un cerebro por pura intuición, más mérito tendrá, si cabe, pero, en cualquier caso, sólo lo puede haber creado una mente privilegiada.

¹⁷⁰ Véase la nota 163.

disfrazado de muy diversas maneras hasta ahora. Lo cierto es que el $\hat{4}$ en su modo natural aparece claramente en el bajo en el c. 108 –precisamente estamos en la región de la subdominante en ese momento– y en la melodía en el c. 110, para devolvemos a MI mayor, aunque en primera inversión.

A la primera frase le sucede una respuesta protagonizada por el motivo del violín del c. 79 (ej. 2.23), que es desarrollado al final con una línea expresiva que describe un ascenso hasta el MI para volver a la primera frase. Tonalmente esta respuesta confirma la tonalidad de MI mayor para introducir de nuevo la primera frase en el c. 115:

EJEMPLO 2.27

El violín II emite, a modo de *leitmotiv*, la célula que éste mismo tenía en el c. 92, aunque no la termina con segunda menor descendente, sino que se queda con la tercera menor, quizás para terminar del mismo modo que la melodía del compás anterior, en lo que sería una “rima” sonora que ayuda a prolongar y mantener el DO^{\flat} del violín I. Este *leitmotiv* anticipa la aparición del mismo en la última parte de esta sección, donde se combinarán hasta cuatro elementos melódicos distintos de los ya empleados durante la pieza en un alarde de compenetración motívica propio de un maestro en la elaboración temática.

El tema del c. 105 se vuelve a repetir, pero esta vez, en lugar de llevarnos a la dominante, nos dejará en manos de la tonalidad de DO mayor, en una última sección en la que se desarrollará de nuevo el motivo del violín, empleándose para este desarrollo cuatro elementos motívicos ya conocidos:

EJEMPLO 2.28

Rodeado de figuras de tresillos, el motivo 'A', expuesto por la viola I, es replicado por el violín II a distancia de cuarta, igualmente acompañado por tresillos, dando lugar a una serie de tres secuencias.¹⁷⁴ La primera, basada en el motivo 'B' en estrecho con 'a' (versión reducida de 'A') y 'C', tiene lugar en los compases 124-125. Cada modelo dura un compás completo, y está un semitono más agudo que el anterior hasta el comienzo de la siguiente secuencia (c. 126). La segunda secuencia se desenvuelve en hemiola durante los siguientes dos compases. El modelo se basa en los motivos 'B' y 'a' simultáneamente, y dura dos tiempos. Cada modelo sube un tono entero respecto del anterior. Por último, la tercera secuencia introduce el motivo 'D', que está en estrecho con el 'a' en modelos de un compás replicados tres veces, los cuales suben por tonos enteros hasta llegar al último compás de la sección en el que el motivo D es modificado por disminución rítmica y se repite tres veces. Cabe destacar que en las primeras dos secuencias se combinan motivos de diversa naturaleza rítmica, siendo el motivo 'a' de naturaleza binaria, y los motivos 'B' y 'C' de naturaleza ternaria.¹⁷⁵ En el c. 124, Schoenberg indica $3/4$ ($9/8$) teniendo en cuenta esta combinación, aunque en la versión para orquesta de cuerdas de 1917 (revisada en 1943) elimina esta indicación, manteniendo el compás de $9/8$ y agrupando los motivos binarios en dosillos cuando es necesario:¹⁷⁶

¹⁷⁴ Véase el capítulo segundo de este trabajo.

¹⁷⁵ El motivo 'B' ha sido modificado para entrar en el ritmo ternario del $9/8$.

¹⁷⁶ Versión para orquesta de cuerda de 1917, revisada en 1943 (Universal Edition, A.G., Vienna; Associated Music Publishers, Inc. NY, respectivamente).

EJEMPLO 2.29

The image shows a musical score for Example 2.29, divided into three sequences. Sequence 1 (measures 124-126) is marked 'Drängend, etwas unruhiger'. Sequence 2 (measures 127-129) is marked 'rascher werdend'. Sequence 3 (measures 130-132) is marked 'Vlc I'. The score features four staves: Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola I (Vla I), and Violin I (Vlc I). Motives are identified as follows: Motivo A (solid oval), Motivo B (solid rectangle), Motivo C (dashed oval), and Motivo D (dashed rectangle).

En el ej. 2.24B pudimos ver cómo se relacionan los motivos 'B' del ejemplo anterior con el motivo *Id* (motivo de violín I del c. 34), y en este caso se puede comprobar el parentesco que existe entre los motivos 'B' y 'D', ya que empiezan ambos con descenso de semitono, seguidos de salto de cuarta aumentada (B) o de tercera menor (D) que se amplía a cuarta en el c. 131. Tras el salto ambos motivos ascienden, haciéndolo el 'B' por apoyatura hasta la segunda menor ascendente, mientras el 'D' lo hace directamente. Los tres motivos comparados hasta este punto son tres de los motivos más importantes de la pieza, y en los tres casos aparece el par de semitonos, siendo el primer par siempre descendente.

9. CUARTA SECCION. CC. 132-187

La cuarta sección está dividida en dos partes. La primera consiste en un tenso *recitativo* y la segunda es un largo fragmento de desarrollo. Introducida por tres compases en los que un RE mantenido en trémolo es absorbido por un MI en el bajo que marca la armonía que seguirá (MI^o), la primera parte aporta un elemento nuevo a la textura. Esta vez no se trata tanto de un motivo o tema nuevo, sino de un elemento de acompañamiento que es característico en sí mismo, y que será esencial en la segunda parte de la obra, aunque elaborado de forma bien distinta. Se trata de la figura de seisillos de semicorcheas sobre los arpeggios de la armonía subyacente. En esta sección los grupos se dibujan en microfiguras de dos configurando el pasaje en ritmo ternario:

EJEMPLO 2.30A



Cuando esta figura de acompañamiento aparece más tarde, en el c. 251, está configurada en grupos de tres semicorcheas, marcando el pasaje como binario, cosa que, como se verá en su momento, queda confirmada por los contratiempos de la viola. Sin embargo, la figuración de semicorcheas en grupos de seis en continuidad (y no como parte integrante de un motivo) es algo muy característico en la obra, sirviendo de marco a varios momentos muy específicos:

EJEMPLO 2.30B



En el caso del c. 135 la figuración enmarca un pasaje que corresponde a una especie de *recitativo*, y la distribución de las notas del seisillo de dos en dos acentúa la ambigüedad armónica de este compás, pues, según se tome la nota de arriba o la de abajo en cada instrumento (violín II, viola I y violonchelo I), se podría determinar dos armonías para cada tiempo, independientemente del MI pedal mantenido en el bajo:

EJEMPLO 2.31A

135

Vln II *pp* mit Dämpfer

Vla I *pp* mit Dämpfer

Vlc I *pp*

(*trcm.*)

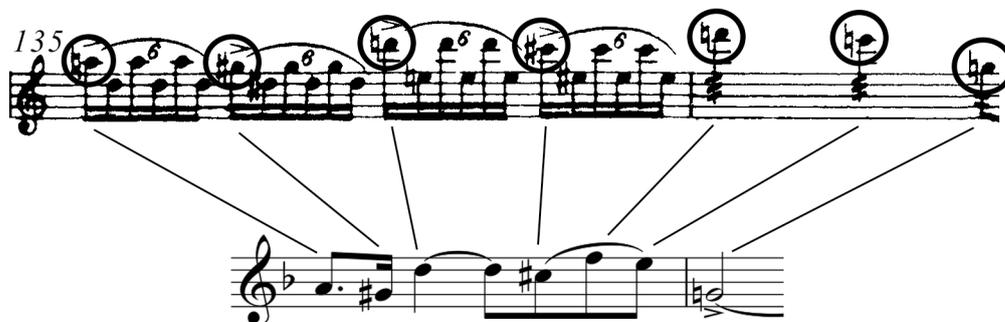
Pedal MI

$\text{Si}^{\flat}\Delta 7$ $\text{la}^{\flat}m7$ $\text{Fa}^{\#+5}$ $\text{Do}^{\#}7$ $\text{fa}m$ $\text{La}7$
 $\text{mi}^{\circ \text{sus}4}$ fa° mi° $\text{Sol}7^{\flat 5}$

El primer tiempo, si tomamos como base el MI^{\natural} del violonchelo I, estaríamos ante un acorde de séptima de sensible sobre el MI, pero si entendemos dicho MI^{\natural} como apoyatura del FA, el acorde será el de SI^{\flat} con séptima mayor. En el segundo tiempo nos deja ante dos posibilidades, según comprendamos la línea del violonchelo I. Si la nota real es el FA, estaríamos ante un acorde de séptima de sensible de FA, pero si es el SOL^{\flat} , entonces sería LA^{\flat} menor con séptima menor. En el tercer tiempo también lo decide todo el violonchelo, pues si nos quedamos con el $\text{FA}^{\#}$ tendríamos un acorde de séptima de dominante sobre el $\text{FA}^{\#}$ con la quinta aumentada, mientras que quedándonos con el SOL estaríamos ante otro acorde de séptima de sensible, esta vez sobre el MI. Por último, nos quedaría el acorde de séptima de dominante sobre el $\text{DO}^{\#}$ con la quinta disminuida o de séptima de dominante sobre el SOL con la quinta disminuida, según qué nota del violonchelo elijamos. Ante tal ambigüedad armónica debemos observar que en realidad no es tan importante que sea uno u otro acorde, ya que no se aprecia en ningún caso el uso de la función que se le supone a cada acorde, es decir, ningún acorde de séptima o de dominante resuelve, sino que se suceden unos a otros. Esa sucesión viene determinada por lo que hacen las diferentes líneas, tal como vimos alrededor del acorde de novena invertida en los capítulos tercero y sexto, de modo que, si lo miramos todo desde ese punto de vista, veremos cómo procede cada voz. El violonchelo I describe un ascenso cromático de cada modelo de seis semicorcheas, del mismo modo que lo hace la voz superior de la viola I y la voz inferior del violín II, aunque estas últimas rompen la progresión en el primer tiempo del c. 136 al enharmonizar el MI^{\natural} con FA. La voz inferior de la viola I traza una subida de semitono $\text{SI}^{\flat}-\text{SI}^{\natural}$ que repite

enarmonizando con LA \sharp y sigue ascendiendo cromáticamente en el c. 136. Por encima de todo esto, en la voz superior del violín II, podemos distinguir tres parejas de semitonos que seguro nos serán familiares:

EJEMPLO 2.31B

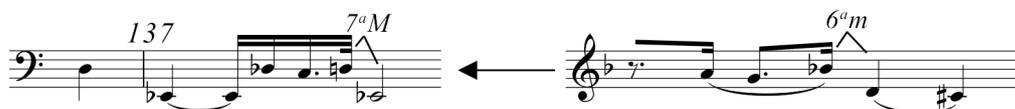


Ante la evidencia del peso que tiene el motivo en esta música poco más hay que añadir, exceptuando una breve reflexión acerca de dónde se encuentra esta manera de proceder entre las diversas épocas de la historia de la composición musical. La historia de la música está marcada, entre otros factores, por la recurrente sucesión de épocas en las que se alternan el predominio, no excluyente, del gusto por la sofisticación que proporciona el uso del contrapunto y las texturas que de él se sacan, y el gusto por las formas puras, directas y concisas que promueve una escritura en la que la verticalidad de la armonía crea estructuras más poligonales. En esta alternancia se pueden marcar algunas de las grandes diferencias entre el renacimiento con sus motetes isorrítmicos y el barroco temprano con los primeros recitativos de ópera, al igual que las que existen entre el contrapunto casi obsesivo del barroco tardío y la música sinfónica de la corte de Mannheim. En ningún caso se pretende insinuar que la música de una u otra época fuera exclusivista en ese sentido y, desde luego, a medida que pasa el tiempo estas diferencias se dan cada vez más entre autores de una misma época que entre épocas diferentes. Se puede decir que el s. XIX está lleno de ejemplos de ambos bandos que coexisten en el tiempo. Se podría tender a pensar que las músicas de Rossini o Verdi tienen un mayor peso armónico y la verticalidad está bastante más marcada que en la música de Wagner, por poner un ejemplo, ya que éste último, sobre todo con el uso creciente del *leitmotiv*, moldea cada vez más su música de acuerdo con los motivos que utiliza. Es en este campo donde Schoenberg va un paso más allá, llegando a momentos como el que nos ocupa, ya en una obra tan temprana como ésta, donde la armonía aparece totalmente

subordinada a lo que los movimientos horizontales de las melodías deciden. Llegados a este punto, es obvio que estamos muy cerca de la “emancipación de la disonancia”,¹⁷⁷ puesto que la línea horizontal se independiza cada vez más de su resultado vertical, con lo que las disonancias dejan de tener la obligación de justificarse tonalmente.

Volviendo al tema que nos ocupa, el grupo de los seisillos del ej. 2.31 enmarca, como hemos dicho, el *recitativo*, y éste consiste en varias melodías que se hablan unas a otras, como si de una representación escénica se tratase, siendo la primera de ellas la que tiene el violonchelo II en el c. 137 (ej. 2.32). Se puede ver claramente la analogía con el motivo identificado en el e. 2.17 como *Ic*, aunque en este caso el salto de 6ª menor se ha estirado hasta llegar a la 7ª mayor, y con este mismo salto comienza también el motivo, convirtiéndose así en su marco. Teniendo en cuenta que una séptima mayor es el intervalo equivalente a la segunda menor, vemos cómo una vez más nos encontramos ante un motivo formado por dos pares de segundas menores RE-MI♭/RE♭-DO:

EJEMPLO 2.32



Tras esta declaración en cierto modo amenazante del grave, viene la respuesta del violín I, con un motivo que incluye una negra que se deshace en un seisillo de semicorcheas, seguido por una figura de tresillo que hace las veces de ritardando escrito, y termina con un salto en movimiento contrario de tercera menor en movimiento contrario, muy similar al del motivo del violín del c. 79 (ver ej. 2.28A). De hecho, si observamos el siguiente ejemplo, veremos que existe un gran parecido entre ambos motivos. El descenso cromático del primer motivo, que está dividido en dos por el floreo alrededor del SOL, sucede en el segundo motivo también dividido, aunque esta vez por un SOL solitario que lo divide asimétricamente, y ambos motivos terminan con una tercera menor ascendente. Nótese también la existencia de dos intervalos de tritono entre SOL-

¹⁷⁷ Schoenberg, *Funciones estructurales de la armonía*, 184.

RE \flat y SI $^{\sharp}$ -FA, salto muy presente en toda la temática de la obra, junto al semitono, del que estos motivos están bien nutridos:

EJEMPLO 2.33A

Al motivo del violín le responde la viola II en un arpeggio de séptima semi-disminuida sobre RE, rítmicamente inspirado en el violín, y el mismo diálogo sucede también en el c. 139, una sexta mayor por debajo, y por último el motivo del violín lo hace, variado, el violonchelo II, tras lo que vienen tres compases con isorritmia de tres negras en los que se sucede un cromatismo ascendente con el motivo 'D' del ej. 2.29 (motivo del violonchelo del c. 50), cosa que sucede hasta tres veces, en intervalos descendentes de tonos enteros, con lo que el pasaje termina con un FA \sharp en el grave, encontrándonos ahora en el mismo punto que en el c. 134, pero un tono más agudo, para volver a repetir todo el segmento entre los cc. 135-143 transportado a la segunda mayor ascendente:

EJEMPLO 2.33B

El recitativo se cierra con una nueva repetición del pasaje (cc. 144-152), lo cual da paso a la segunda parte de la cuarta sección que, a su vez, está estructurada en dos segmentos, cc. 153-168 y cc. 169-180. El primer segmento contiene cuatro modelos de

cuatro compases de estructura motivica muy similar, por lo que vamos a ver el primer modelo en el siguiente ejemplo:

EJEMPLO 2.34

The musical score is for the piece "Noch bewegter." and covers measures 153 to 158. It is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Bass). The tempo/mood is "Noch bewegter." The score includes several annotations:

- Measure 153: "grupo de fusas (c. 141)" above the Violin I staff, and "motivo del recitativo (c.138)" pointing to a specific melodic line in the Violin I staff.
- Violin I: "arco" and "p" (piano) are indicated.
- Violin II: "3ªm" (third minor) is indicated.
- Cello/Bass: "pizz." (pizzicato) and "motivo del bajo" are indicated.
- Measure 154: "3ªm" is indicated.
- Measure 155: "3ªm" is indicated.
- Measure 156: "arco" and "p" are indicated.
- Measure 157: "pizz." and "Tritono" are indicated.
- Measure 158: "p" is indicated.
- A separate staff on the right shows "motivo B" with a melodic line.
- At the bottom, a chord progression is noted: "Lab7 -> Sim6".
- A box at the bottom left highlights a section of the Cello/Bass part labeled "motivo c. 137 (segunda parte)".

Se trata de un modelo muy elaborado, basado en el motivo principal del *recitativo* anterior (c. 138), repetido tres veces a distancia de tercera menor ascendente. Acompañando a cada motivo se da una línea en el bajo consistente en un cromatismo que termina en una tercera menor, la cual parece una especie de esqueleto del motivo, pues contiene un cromatismo –en movimiento contrario al del motivo– y un salto de tercera al final, en este caso tercera menor. Al final del compás, ejerciendo de anacrusa de la nueva entrada del motivo en el violín II, tenemos un grupo de fusas, claramente inspirado en los grupos que acaban de darse en los cc. 141-142 y 150-151, y lo mismo

sucede en el compás siguiente, siendo de destacar la aparición de la segunda parte del motivo del bajo del c. 137, aunque esta vez estirando aún más el salto hasta la novena mayor, tras lo que viene una sucesión de acordes de alto cromatismo cuya voz superior describe, una vez más, la silueta de la célula 'β' de modo similar a como vimos en el c. 135 (ej. 2.31B). Con esto concluye el modelo que será repetido, con o sin modificaciones, en tres ocasiones más. La tercera menor y su resultado acumulativo, el arpeggio de séptima disminuida, tienen un protagonismo especial en esta parte, ya que perfila toda la estructura de apariciones del motivo del *recitativo*, así como la de las repeticiones del modelo en toda la secuencia. La primera repetición del modelo está transportada una tercera menor por encima del original. Merece la pena puntualizar el modo en que estos modelos se unen entre sí, ya que, como se puede ver en el ejemplo anterior, el último acorde del pasaje es $LA\flat 7$, y el primero de la repetición es SI menor en primera inversión, para lo cual los dos violonchelos tienen que realizar un salto de tritono paralelo. Es obvio que no hay ninguna relación, en el contexto de la armonía funcional tradicional, entre ambos acordes, por lo que podemos concluir que las características resolutivas del acorde de $LA\flat 7$, como acorde de séptima de dominante, están desactivadas por completo en este caso. Conviene aclarar que los elementos más contundentes en la resolución de este tipo de acorde, según la armonía tradicional, son la tercera (sensible) y la séptima, y ambas resuelven por ascenso y descenso cromático respectivamente. Sin embargo, en el contexto en que nos encontramos en el c. 156, en el que cada instrumento lleva en sí una carga muy elevada de cromatismos, pensar en la necesidad "natural" de que resuelven dos notas de un acorde, que ni siquiera ha tenido su preparación cadencial previa, caerá en saco roto, del mismo modo que sería muy difícil distinguir una voz, por clara y bella que esta fuera, en medio de una gran masa de gente hablando todos a la vez en voz alta. En mi modesta opinión, creo que los acordes del c. 156 son todos ellos producto de la conducción de las voces, exceptuando el primero, $MI\flat 7$ (sus4) y el último, $LA\flat 7$, de los que se podría sacar cierta relación funcional. En cualquier caso, una vez terminado el modelo, Schoenberg simplemente lo ha reproducido tal cual, una tercera menor por encima.

En la segunda repetición del modelo, c. 161, Schoenberg introduce nuevos elementos que se van a ir acumulando densificando cada vez más la textura hasta el c.

169 con nuevos motivos basados en la figura del seisillo de semicorchea, además de la respuesta al motivo del *recitativo* realizada mediante inversión (viola II, c. 162 y 164), recurso empleado aquí por vez primera en la obra. Ambos motivos coinciden en el c. 165, junto con un intenso movimiento de todas las voces que va en aumento hasta llegar al segundo segmento de este desarrollo, en el c. 169. Hasta aquí, cada inicio de modelo, es decir, cada cuatro compases, el motivo principal ha comenzado una tercera menor más agudo que el anterior, describiendo en conjunto un arpeggio de séptima disminuida LA \flat (c.153)-SI \sharp (c.157)-RE \sharp (c.161)-FA(c.163) que cierra con el LA \flat (c.165). Nótese que en el caso del FA, esto sucede dentro del tercer modelo. La prolongación del LA \flat durante todo el cuarto modelo le confiere a esta nota una gran fuerza de resolución que culmina al caer en el SOL de la melodía del c. 169. Este nuevo tema no es un motivo nuevo, sino una variación del tema introducido en el c. 100, siendo este modificado de dos maneras diferentes. La primera es una simple reducción rítmica de la figura $\text{♪} \text{♪♪}$ que pasa a ser $\text{♪} \text{♪♪}$. La segunda variación mantiene las notas casi idénticas, aunque con el añadido de la anticipación que se da en el tercer compás de la melodía original:

EJEMPLO 2.35

The image shows two musical staves. The top staff, labeled '169', shows a melodic line with a rhythmic reduction and a variation by inclusion of anticipation. The bottom staff, labeled '100', shows the original melodic line. Brackets and arrows indicate the specific changes between the two staves.

Al tema así reducido le sigue un compás en el que se repite el tema en el violonchelo I, mientras los violines y violas marcan un ritmo de tresillos con un ascenso en grupos de semitono. El mismo par de compases se repite una vez más, tras lo que sigue un ascenso utilizando la célula de la segunda mitad del c. 169 que nos lleva, por vez primera, a algo que de algún modo podría llamarse reexposición, aunque parcial, del tema del c. 34, ya que se reproduce dicho compás dos veces y de ahí se pasa a los cc. 38-39, terminando con dos compases de prolongación del acorde de séptima disminuida, tal como sucede previamente en el c. 40. Como nota curiosa, hay que añadir que esta reexposición está transportada un tritono por encima de la original, de modo que el tritono sigue estando

presente, no sólo a nivel motivico-melódico, sino también a nivel estructural entre las partes de la obra.

Del mismo modo que en la exposición el tema cerraba con una codetta en la que estaba incluido el famoso acorde de novena aumentada, esta vez sucede lo mismo, pero con un elemento más, que es la reaparición del motivo *Ic*,¹⁷⁸ acompañando la serie de acordes de los cc. 181-188, el cual aporta aún mayor dramatismo al momento. En esta ocasión, la *codetta* se alarga por medio de la repetición de la última parte en un modelo de tres blancas que se expande a lo largo de algo más de cuatro compases:

EJEMPLO 2.36

Como se vio en el capítulo segundo, para Schoenberg el hecho creativo comprendía también la repetición –a veces literal, otras veces, como ésta, variada–, lo cual garantizaba, de algún modo, la amortización del esfuerzo compositivo en ciertos casos. Es por eso por lo que, quizás, tras haber dedicado una cantidad considerable de tiempo para crear un modelo de pocos compases,¹⁷⁹ lo encaja en un esquema repetitivo con el que conseguía dos objetivos: en primer lugar, una vez compuesto un buen modelo, el resto de repeticiones requeriría menor esfuerzo de escribir; por otro lado, reiterar en el oyente un fragmento de alta densidad motivica serviría innegablemente para ayudar a que dicho oyente asimilara la mayor cantidad de ideas musicales posibles. Además, en una obra en la que la base inspiradora recae en el hecho de que “Dos personas caminan

¹⁷⁸ Motivo del que hablamos en el ej. 2.17.

¹⁷⁹ En *Style and Idea*, Schoenberg cuenta cómo les mostraba a sus amigos “un compás en particular en el que había estado trabajando durante toda una hora, aunque había escrito la partitura completa de 415 compases [*sic*] en tres semanas.” (Schoenberg, *Style and Idea*, 55)

en el frío y pelado bosque...,”¹⁸⁰ y siendo que el acto de caminar es en sí algo repetitivo, la repetición es un recurso inevitable, tanto a nivel celular como estructural, y fortalece la sensación del paso del tiempo y el recorrido en el espacio que sucede durante el poema. Quizá en el enorme peso que la repetición tiene en esta obra, reside uno de los elementos más programáticos que la caracterizan.

¹⁸⁰ “Zwei Menschen gehn durch kahlen, kalten Hain”, primer verso del poema *Verklärte Nacht* de Richard Dehmel, en el que está inspirado el sexteto (Richard Dehmel, *Weib und Welt*. Berlin: Schuster und Loeffler, 1896).

10. QUINTA SECCION. CC. 188-228

Si la cuarta sección terminó con la repetición como base estructural, la nueva sección está íntegramente basada en la repetición, alterada o no, de modelos más o menos breves. Se divide en tres segmentos o frases, y todos ellos responden al modelo característico de Schoenberg¹⁸¹ 2+2+4[+...], y es por ello que la repetición está tan presente aquí. La primera frase comprende los cc. 188-200, y la célula generatriz se basa en tres negras repetidas y un compás con una síncopa larga en descenso cromático. Además del hecho de que las tres negras repetidas se pueden contemplar como una reducción rítmica de las blancas repetidas del principio de la obra, hay que decir que no es casualidad la presencia de esta síncopa, justo después del pasaje de los cc. 181-187. Si nos remitimos al pasaje análogo, en cc. 41-45, recordaremos que muy poco después de dicho pasaje venía el principio de la segunda parte, la cual contenía un tema en el violonchelo cuya segunda parte producía el motivo ϵ , aunque desplazado a la mitad del compás (c. 52).¹⁸² Éste, además, tenía cierta connotación con el descenso por grados conjuntos del primer tema de la pieza. Ahora nos encontramos de nuevo el célebre pasaje con las síncopas, e inmediatamente después, el siguiente tema nos ofrece una rítmica equivalente, siendo el descenso en este caso por semitonos en lugar de tonos diatónicos:

EJEMPLO 2.37

¹⁸¹ Véase nota 47 al respecto.

¹⁸² Véase análisis de dicho fragmento en el capítulo séptimo.

En el ejemplo puede verse cómo la nota repetida lleva al $\flat\hat{6}$ como apoyatura de $\hat{5}$ en el c. 189 y 191. Sin embargo, en el c. 193, sobre el acorde de séptima de dominante sobre el FA, la apoyatura se realiza sobre el $+\hat{5}$, de modo que su resolución produce un acorde de FA^{+5} , dejando el sabor del acorde aumentado, el cual invadirá la segunda mitad de cada uno de los compases de la siguiente frase. La primera frase termina con un solo de viola I, secundada por el violín I al unísono, en el que he querido puntualizar la relación de tritono subyacente, una vez más, así como el intercambio de segundas mayores y menores que se da entre las células de negras de los cc. 196-198, acabando con una variación de la última célula por aumentación rítmica.

Hasta ahora hemos visto cómo de las primeras ideas de la obra se iban derivando, de las más diversas maneras, los diferentes motivos que componen la pieza, y multitud de células demostraban tener alguna relación con el primer tema de la obra (c. 3). Sin embargo, es ahora, en el c. 202, donde podemos volver a disfrutar de un motivo directamente derivado de dicho tema, aunque en un entorno bastante diferente. En el principio de la obra, el tema transcurre sobre la armonía de RE menor casi constante, ya que no cambia hasta el c. 9 moviéndose hasta las armonías de $SI\flat$ mayor y $DO\sharp^{+5}$, las cuales tienen mucho en común con RE menor. En el caso que ahora nos ocupa, la nueva presentación del tema, o más bien, la célula, se dibuja sobre una pareja de acordes $SOL^\circ-RE^{+5}$ –éste último podría etiquetarse igualmente como LA^{+5} – repetida seis veces. El tema es modificado en una nueva versión de la variación motivica en su tercer compás mediante una arpegiación que lo lleva a la octava superior. El conjunto ‘motivo-arpegiación-motivo en octava superior’ es repetido otras dos veces, cada una un semitono más agudo, resultando así el desarrollo de la frase hasta el c. 211:

EJEMPLO 2.38

antecedente consecuente (variación motivica)

201 202 203 204 arpegiación 205 206

Sol° Re⁺⁵

desarrollo (2+2+2 compases)

207 208 209 210 211

Lab° Re^{#+5} La° Mib⁺⁵

La tercera frase está construida a partir del material que, en la exposición, seguía a la sección temática principal, en el c. 22, con el motivo que clasificamos como *Ib.bis* en el ej. 2.17 (pág. 154). Éste es respondido en dos ocasiones por los dos primeros tiempos del motivo α (del mismo ejemplo), el cual se reproduce en lo que sería el desarrollo de la frase (c.216), esta vez dispuesto a lo largo de todo el compás, con un descenso DO-SI \flat -LA \flat -SOL que vuelve a subir en arpegiación de tríada disminuida para volver a realizar el mismo descenso desde el RE \flat , todo lo cual sucede de nuevo en el último compás de la frase, que queda interrumpida prematuramente a falta de un compás para completar la cuadratura, de modo que la frase se reduce a 2+2+3 compases. El motivo de estos últimos tres compases es simultaneado por un breve recuerdo de la melodía del violín del c. 14 –salto de cuarta ascendente y descenso de segunda mayor–, que parece evocar la presencia constante de la luna, pues así lo parecía el ambiente creado en el principio de la obra, cuando, tras una entrada bastante lúgubre y sombría, la irrupción del violín en el agudo hiciera que éstos dirigieran su mirada al cielo donde la luna les está contemplando impassible y maternal:

EJEMPLO 2.39

La tercera frase queda suspendida, sin resolución, en el tercer compás del desarrollo, dando paso a una serie de diez compases de dinámica muy estática en los que las únicas armonías son el acorde de séptima disminuida sobre LA y el acorde de MI \flat menor, el cual provoca, con su quinta, un movimiento cadencial del que ya hablé en el capítulo primero, y que da paso a la segunda gran parte de *Verklärte Nacht*. Es conveniente recalcar que lo que parece un acorde de MI \flat menor aislado, sin conexión alguna, un efecto más bien colorista, contiene en su base una figura rítmica, la de la síncopa larga,

etiquetada como motivo ϵ ,¹⁸³ estando muy presente en la última sección estudiada (cc. 188-228), y que aquí aparece, junto con el intervalo de segunda menor como el único resto que queda de la primera parte de la obra:

EJEMPLO 2.40



Es esta figura de $\downarrow \downarrow \downarrow$ la que pone el punto y aparte motivico a la primera mitad de esta pieza, y será la misma figura la que iniciará motivicamente la segunda, como veremos a continuación.

Llegados a este punto se hace necesario realizar un listado lo más completo posible de los diferentes motivos utilizados hasta este momento en la construcción de *Verklärte Nacht*, teniendo en cuenta los que sirven para generar otros motivos o temas, de modo que, en principio, cualquiera de los elementos temáticos utilizados por Schoenberg hasta aquí se pudiesen describir como derivados o compuestos de alguno de los motivos tenidos en cuenta. En todo caso, no hay que olvidar, como se ha ido demostrando motivo a motivo durante todo este capítulo, que todos los temas, incluidos los que se incluyen en esta tabla, tienen algún elemento de relación con los temas anteriores, de modo que se podría incluso plantear que todos los motivos nacen del motivo inicial, de un modo u otro.

Es especialmente útil tener a mano esta tabla de motivos, ya que en las páginas siguientes vamos a estar refiriéndonos continuamente a ellos y, debido a la variedad ya conseguida, así como la diferente ubicación de cada uno de ellos en la pieza, siempre será más sencillo etiquetarlos fehacientemente.

La numeración de los motivos se ha hecho con referencia a la sección en que aparecen por primera vez, por lo que, como es lógico en una obra con el nivel de variación progresiva que se ha mostrado, en la primera sección se encuentra una gran cantidad de motivos, habiendo muchos menos en las secciones subsiguientes.

¹⁸³ Expuesto por primera vez en los cc. 52-53 (ej. 2.19).

En general los motivos mostrados son de breve duración, pero si en algún tema se encuentran dos o más células que hayan dado lugar a algún tema posterior, se ha incluido el tema completo, para mejor contextualización:

EJEMPLO 2.41

The musical score for Example 2.41 consists of the following parts:

- 1a:** A musical motif in treble clef, starting at measure 3, marked with a dynamic α .
- 1a.bis:** A continuation of motif 1a, starting at measure 9.
- 1b:** A musical motif in treble clef, starting at measure 25.
- 1b.bis:** A continuation of motif 1b, starting at measure 22.
- 1c:** A musical motif in treble clef, starting at measure 29.
- 1d:** A musical motif in treble clef, starting at measure 34, marked with a dynamic β . It includes triplet markings (3).
- 2a:** A musical motif in bass clef, starting at measure 50. It includes markings for δ , δ bis (circled), and ϵ .
- 2b:** A musical motif in treble clef, starting at measure 75.
- 2b.bis:** A continuation of motif 2b, starting at measure 75, marked with a dynamic μ .
- 2c:** A musical motif in treble clef, starting at measure 79, including a quintuplet marking (5).
- 2d:** A musical motif in treble clef, starting at measure 100, marked with a dynamic π .
- 3:** A musical motif in treble clef, starting at measure 105.
- 4:** A musical motif in treble clef, starting at measure 138, marked with a dynamic π . It includes a sextuplet marking (6) and a triplet marking (3).

11. SEXTA SECCION. CC. 229-278

Schoenberg declara, en sus notas al programa, que el momento en que empieza la segunda parte de la obra coincide con el verso que reza “La voz de un hombre habla” y añade “un hombre cuya generosidad es tan sublime como su amor,”¹⁸⁴ y comprime toda esa generosidad en un radiante acorde de RE mayor, más radiante aún en el contexto de tanto cromatismo, que presenta el tema siguiente, el cual se diría que es el más tonal de toda la obra, ya que describe completamente todo el arco cadencial plagal de la tonalidad, I-vi-IV-iv-I. Aunque falta un acorde de dominante, la afirmación de la tonalidad es suficientemente clara y rotunda, e inmediatamente realiza un cambio de tono en un ejemplo perfecto de cómo se puede hacer una modulación de RE mayor a FA# mayor. Una entrada tan solemne y, en este contexto, tan tradicional, sirve de introducción a la segunda gran parte, que es la más lírica de la obra, si se me permite esta calificación en una pieza tan rebotante de lirismo. El tema del violonchelo I se abre con el motivo ϵ tan característico ya a estas alturas. Muy poco antes del final de la sección anterior se nos dejó la figura rítmica del motivo como recordatorio. La parte moduladora a FA# mayor produce otro pequeño motivo, que he marcado como *omega* (ω), el cual será un motivo utilizado poco después como generador en otra sección:

EJEMPLO 2.42

229 Sehr breit und langsam.

ReM Sim ReM# SolM-m ReM Sim7 Do#7 Fa#

¹⁸⁴ “Die Stimme eines Mannes spricht:” Arnold Schoenberg: *Program notes* (véase nota 10).

Los ocho compases siguientes se alejan de la solemnidad y vuelven a la complejidad motívica y contrapuntística ya habitual en la obra. El pasaje está basado en el motivo *Ic* (ej. 2.17), el cual se estructura en dos grupos de 1+1+2 compases, de modo que el motivo se repite un tono más alto en el segundo compás, y se desarrolla, también un tono más arriba, a lo largo de dos compases, utilizando el motivo ϵ en una forma expandida, con una síncopa más que el original. Al mismo tiempo, en el violín I se desarrolla una serie de respuestas que están elaboradas a partir de la respuesta del violín a la melodía del violonchelo en el c. 50 (motivo δ -bis). Éste se ha reducido rítmicamente a tres semicorcheas, anticipadas por una breve síncopa. Dicho motivo experimenta su propia derivación motívica siendo transportado en el compás siguiente, para después conservar sólo la rítmica, de la cual al final (c.239) sólo quedará el inciso de tres semicorcheas a contratiempo del que había derivado el motivo δ -bis.

La segunda parte de la frase está compuesta sobre el motivo *Ic* planteado en forma de canon entre el violín I y la viola I, desarrollándose esta vez con la célula ϵ en versión de reducción y simplificación rítmica –puesto que desaparece la síncopa– en el c. 242, y con la célula original en el compás siguiente. Mientras, entre viola II y violonchelo I se despliega una textura de tresillos que puede tener su base en los tresillos del acompañamiento del c. 105, siendo su rítmica muy influida por la del motivo *fff*, como puede verse en las ligaduras que unen la última corchea de algunos tresillos con la primera del siguiente:

EJEMPLO 2.43

The musical score for Example 2.43 spans measures 236 to 244. It is written for Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, and Violonchelo I and II. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes several annotations: 'motivo δ -bis' is indicated above measures 236-238; 'derivación' is shown with an arrow pointing from measure 237 to 238; 'motivo ϵ expandido' is labeled above measures 239-240; 'motivo ϵ ' is labeled above measures 243-244; 'disminución rítmica de ϵ ' is noted below measures 242 and 243. Rhythmic markings include '1/2 tono' and '4ª Aum.' above measures 237-238, and '1b' above measures 240, 241, and 242. Trills are marked with '3' and '1b' below measures 240-244. A dashed line at the bottom indicates 'tresillos acompañamiento c. 105'.

En los cc. 244-248 tiene lugar una especie de divertimento alrededor, precisamente, del motivo μ , sobre el que se practican varios tipos de modificaciones. En primer lugar, la anticipación del motivo viene reforzada por los ritmos en las líneas de violín II y violonchelos, que coinciden rítmicamente con el inicio del motivo en el c. 244, así como en la anticipación de semicorchea al final del compás. Estas mismas líneas apoyan también los tresillos ligados en la segunda parte del c. 247, de modo que el carácter del motivo μ queda suficientemente marcado y resaltado, al igual que el ritmo de tresillos del motivo viene acompañado por figuras similares durante todo el divertimento, en un diálogo entre el violín I y el grupo formado por violín II y los dos violonchelos. En la melodía del violín I se puede apreciar cómo la célula μ es repetida, extendiendo el alcance del último tresillo con un nuevo tresillo de perfil similar, aunque con un último intervalo ampliado a una sexta mayor (en el anterior era una cuarta disminuida). Tras un silencio de corchea, la melodía se recrea en este último tresillo, abordado por ataque, que se replica nuevamente una tercera por debajo (motivo μ^1), a lo que le siguen dos repeticiones de una nueva variación del motivo (motivo μ^2), en las que se destaca el salto del ataque al descender después por grados conjuntos. De esta última variante sale el último de los motivos (motivo μ^3), que termina devolviéndonos las ligaduras entre corcheas (síncopas) dos veces durante todo el descenso desde SI hasta DO \sharp .¹⁸⁵ A modo de codetta de la frase, el violonchelo I replica al descenso del violín I con un ascenso similar, incluidas sus dos síncopas correspondientes. Es importante destacar aquí también el reagrupamiento rítmico, a modo de isorritmia irregular, que tiene lugar durante este fragmento. Teniendo en cuenta la anticipación como anacrusa de hipotéticos compases que empezarían sobre la primera corchea de tresillo en el tiempo fuerte, los cinco compases del fragmento se podrían dividir en otros siete compases diferentes, obteniendo así el efecto de una hemiola de duraciones irregulares:

¹⁸⁵ El cual bien podría asociarse con el descenso inicial, motivo α del principio de la obra.

EJEMPLO 2.44

The musical score for Example 2.44 consists of two systems of staves. The first system, starting at measure 244, shows a piano (pp) texture with various rhythmic patterns and articulations. Annotations include motifs μ , μ^1 , and μ^2 , along with 'extensión' and 'variación de la extensión'. The second system, starting at measure 247, includes a ritardando (rit.) and a 'mit Dämpfer.' instruction. The score concludes with a motif μ^3 'termina con la síncopa'.

Este divertimento es uno más de los muchos ejemplos que se dan en esta obra en los que se pone en evidencia el papel que la variación motívica tiene en la construcción de esta música. En la medida en que cualquiera de las líneas conlleva un proceder motivado de uno u otro modo por las necesidades de una célula, sea interválica o rítmicamente, se puede decir que esta línea forma parte de la estructura del pasaje en cuestión, ya que dicha motivación implica que sin ella la línea no existiría como tal.

La segunda parte de esta sexta sección, que se abre en FA# mayor, presenta algunas novedades que entran en lo colorístico más que en lo motívico. Hasta ahora la obra no había recurrido a efectos instrumentales de especial distinción. No siendo éste el lugar para hablar de ello, pues el uso de las posibilidades instrumentales en esta obra daría lugar a un estudio aparte, cabe mencionar el hecho de que, a partir del c. 249,

Schoenberg hace uso de algunas técnicas instrumentales propias de la cuerda, empezando por el acorde con armónicos con el que comienza la frase en las violas, que es repetido por los violonchelos en el compás siguiente. Ambos compases dan entrada a un acompañamiento basado en seisillos de semicorcheas que se conjugan con un contratiempo en *pizzicato* de la viola II y blancas en armónicos en el violonchelo I, creando un ambiente casi hipnótico en el que el caminar queda descrito por la línea dibujada por los seisillos del violín I cada tres notas. Estos seisillos tienen su raíz, al menos rítmicamente, en el pasaje del c. 135, tal como se vio en el ej. 2.31, y forman el colchón sobre el que se desenvuelve la melodía del violín I a partir del c. 255, en un motivo de rítmica muy pausada, basada en la negra, que describe un arpeggio de FA# mayor en el que el MI# es apoyatura del FA#. Podríamos entender el segundo compás como un conjunto de notas de adorno del DO# del compás siguiente, de modo que el RE# y el SI son apoyatura superior y floreo inferior, respectivamente, y el LA# es, a la vez, apoyatura del floreo y parte de la arpegiación de FA# mayor, como puede verse en el ej. 2.45A. Tanto el compás segundo como el cuarto de la melodía, tienen una base rítmica similar a la del motivo ϵ citado en capítulos anteriores, por lo que su relación con la temática previa es aparente. También existe una relación con el motivo β , como puede verse en el Ej. 2.45B. En el motivo β , obviando el SOL# en el que resuelve el LA al principio, resulta un salto ascendente de cuarta justa hasta el RE, el cual realiza un descenso de semitono para posteriormente subir al FA y realizar un nuevo descenso de semitono. En la melodía de los compases 255-256, el proceso es similar pero inverso, ya que el salto de cuarta es aquí descendente (además de disminuida), y los movimientos de semitono son ascendentes, en lugar de descendentes. En este caso también debemos obviar el RE# para aumentar el parecido con el motivo β . Al hacerlo podría parecer que estamos forzando el análisis de los motivos para reclamar su similitud, pero no hay que olvidar que, en el proceso del desarrollo motivico, las transformaciones del material pueden realizarse de muy diversas maneras, no siempre conscientemente por parte del autor, y ya se ha visto en este trabajo la importancia de la presencia de los pares de semitonos, los cuales están presentes en ambos motivos, lo que resulta convincente a la hora de relacionarlos entre sí:

EJEMPLO 2.45

A.

B.

A esta melodía le sigue una respuesta que se articula en forma de frase irregular. Lo que habitualmente son cuatro compases en el antecedente, aquí son sólo tres. El motivo principal de esta frase dura cuatro corcheas, y está repetido cada vez por el violonchelo I durante los tres primeros compases. Las dos primeras corcheas de dicho motivo forman una segunda menor, la cual genera un ascenso cromático en cada compás, como marcan los recuadros en el ejemplo 2.46. Al llegar dicho ascenso al FA# (por cierto, la fundamental con la que comienza la frase), el motivo sufre un desarrollo en el que la línea, que en cada anterior motivo continuaba por debajo de la segunda menor, sube una cuarta por encima hasta el SI agudo, que desciende por segunda menor, formando, de nuevo en este período, una doble pareja de semitonos, que se amplía en una tercera pareja con las notas RE#-MI. Nótese la concordancia de sonidos de este nuevo motivo MI#-FA#-SI-LA#-RE# con los sonidos del inicio del motivo anterior (cc. 255-256): LA#-MI#-FA#-RE#-LA#-SI. Es como si hubieran reordenado las mismas notas y las hubieran reducido a la mitad de duración. El motivo del c. 262 se repite de nuevo en el compás siguiente, y a ello le sigue un desarrollo motivico de la manera que podríamos ya considerar clásica, tomando el último descenso SI-LA# del motivo, repitiéndolo un grado por debajo para formar un tetracordo descendente hasta el MI que se reproduce desde esa misma nota de nuevo para bajar hasta el SIb, nota en la que termina la frase:

EJEMPLO 2.46

259 Fa# re#m⁶ sol#m

262 263 264 265

repetición desarrollo

1/2t 1/2t 1/2t

Fa#⁶ La#⁴ re#m si#⁰⁷ La#⁷ la⁰⁷ sol#⁰⁷ re#m⁶ do*⁰⁷ re#m sol#m⁶ mi#⁰ Sib

Es de destacar la complejidad armónica del pasaje anterior, que contrasta con la simplicidad de los tres compases anteriores, lo cual va exactamente en paralelo con la densidad motivica, como puede apreciarse en el ejemplo. A esta complejidad le sucede una especie de paréntesis de cuatro compases perfilado en torno al acorde de MI \flat menor para terminar con la tríada aumentada de RE mayor. Utilizando de nuevo elementos instrumentales, pues en él todos los instrumentos tocan *sul ponticello* (*am Griffbrett* en el original), con la consiguiente atmósfera tímbrica que ello supone, este fragmento, de carácter casi hipnótico, está construido en base a la repetición de un modelo de un compás (c. 266). La melodía del violín I describe la primera mitad del motivo α con anacrusa, que queda truncado en el momento de resolver en el RE \natural , cosa que intenta de nuevo y no consigue hasta la tercera vez, momento en que parece entregarle la nota al bajo. Visto de esta manera, se hace difícil considerar el último acorde como una tríada aumentada de RE, ya que el RE natural viene dado por la línea, pero se mantiene el acorde de MI \flat menor en el resto de voces, al igual que se queda la sensación acústica de dicho acorde. En todo caso, se debería etiquetar dicho acorde como un acorde de MI \flat menor con séptima mayor en tercera inversión, lo cual nos llevaría al terreno de los acordes “que no existen”, tal como sucedía con el de novena invertida.¹⁸⁶ El modelo del c. 266 viene completado por dos elementos más: el motivo inspirado en δ (c. 50) de viola II y violonchelo II, y un relleno rítmico de tresillos de semicorchea que volverá a estar presente en los cc. 279 y 360, aunque disfrazado de diferentes maneras que se

¹⁸⁶ Véase los capítulos tercero y sexto de este trabajo.

verán en su momento. En general se podría decir que este relleno tiene su raíz en el motivo μ (ej. 2.41), marcado especialmente por la ligadura entre final y principio de tresillo:

EJEMPLO 2.47

The musical score for Example 2.47, measures 266-270, is written in 6/8 time. It features five staves: Vln I (Violin I), Vln II (+Vlc I) (Violin II + Violoncello I), Vla I (Viola I), Vla II (Viola II), and Vlc II (Violoncello II). The key signature has three flats. Annotations include 'derivado de α ' for Vln I, 'derivado de μ ' for Vln II (+Vlc I), and 'derivado de δ ' for Vla I, Vla II, and Vlc II. Trills and triplets are marked throughout the passage.

Tras este paréntesis colorístico vuelve de nuevo el motivo del c. 259 (Ej. 2.46), esta vez en diálogo entre el violonchelo I y la viola I. En este caso el acompañamiento está compuesto por tres elementos. El primero de ellos es otro diálogo entre figuras de tresillos de corchea, que tiene lugar entre un mismo instrumento, el violín I,¹⁸⁷ en octavas alternadas, inspirado directamente en figuras muy similares de la viola I en el c. 55 y ss. El segundo elemento es, una vez más, una conversación entre dos, el violín II y la viola II, intercambiando grupos de seisillos de semicorcheas con la misma distribución rítmica que las de los compases 135 y 144, es decir, en grupúsculos de dos, yendo a la par con los tresillos antes indicados. Por último, el violonchelo II proporciona un pedal sobre el LA^b en cuya repetición constante nos parece descubrir una reducción rítmica de las tres negras repetidas del c. 188. El fragmento está construido, de nuevo, sobre la estructura de frase, esta vez regular en su primera parte – recordemos que en la frase anterior la primera parte duraba sólo tres compases –, pero muy irregular en la segunda, que dura dos compases y medio, dando paso a una breve transición en $\frac{6}{8}$ al tema siguiente. En dicha segunda parte (Ej. 2.48) se desarrolla otra variación motívica sobre la célula de cuatro corcheas, ya que al ascenso de segunda menor que le es propio le sigue un nuevo ascenso, en este caso de sexta mayor, y a esta célula le sigue una célula sincopada con salto de octava que tiene su raíz en la versión

¹⁸⁷ En la versión orquestal de 1943 se da entre un *divisi* de los primeros violines. (Nueva York: AMP, 1943), 23.

sincopada del motivo *2d* que se da en el c. 91. Tras esta segunda célula se repite el motivo de cuatro corcheas, que siempre comienza con ascenso por segunda menor, pero ahora se estira la sexta hasta una séptima mayor y se mantiene el salto de octava en la segunda parte del compás. En el $\frac{2}{4}$ se repite el primer motivo con salto de séptima mayor. En este ejemplo –que he sintetizado y enarmonizado por simplificar la melodía que pasa de unos instrumentos a otros en el pentagrama inferior–, se puede apreciar cómo la variación motivica ha transformado un inciso melódico de origen bastante triádico y de ritmo sencillo en una línea melódica con saltos cada vez más grandes. El ritmo es más variado y la tesitura cada vez más aguda, lo cual hace que la expresividad resulte más exagerada en cada compás que pasa:

EJEMPLO 2.48

274

(continúa con figura de tresillos de c. 270)

reducción rítmica de los tresillos

Vln I

Vln II

Vlc I

Vla I

6ªM

motivo *2d* (versión sincopada - c. 91)

7ªM

7ªM

Tras un ascenso tan pronunciado se suceden dos compases de transición en los que ocurre un descenso en figuras de tresillos de semicorcheas que da paso a la siguiente sección temática. Estos dos compases están sobre la armonía de séptima de dominante sobre el $LA\flat$, formando una cadencia perfecta al más puro estilo tradicional que lleva a $RE\flat$ mayor, aunque ésta no acaba de resolver, como se vio en el capítulo primero, ya que la frase siguiente mantiene el quinto grado en el bajo como pedal.

12. SÉPTIMA SECCION. CC. 279-319

La séptima sección de *Verklärte Nacht* está pintada toda ella con un motivo sacado del motivo 4 (ej. 2.41), del que se ha conservado la rítmica.¹⁸⁸ Como se puede ver en el ej. 2.49A, en el c. 279 el motivo describe el arpegio de RE \flat mayor tras la apoyatura inicial, y en el segundo tiempo mantiene la segunda mayor, aunque cambia el tritono descendente por una octava disminuida. Este salto se podría atribuir al resultado de reducir una imaginaria arpegiación, siguiendo el modelo del tiempo anterior, sobre RE \flat mayor, del modo indicado en el pentagrama inferior del ejemplo, por lo que la ampliación del intervalo no es meramente casual. En este caso estamos ante una variación por eliminación de elementos en un proceso que Schoenberg llama "liquidación,"¹⁸⁹ en la que se da el proceso inverso en la modificación del motivo, ya que se extraen algunas de las notas para crear un inciso nuevo con menos elementos. El acompañamiento de relleno, también utilizando tresillos de semicorcheas, viene dado por un ligero desplazamiento a la derecha de la figura de tresillos con ligadura del c. 266, ligadura ésta que, al desplazarse a la derecha, pasa de ser síncopa a caer en la subdivisión, lo cual proporciona un magnífico contrapunto rítmico al MI \flat ligado en la melodía del c. 279, del mismo modo que lo hará en los compases sucesivos con cada repetición del motivo Π :

¹⁸⁸ Debo decir que he considerado dicho motivo únicamente como una sucesión de semicorcheas de seisillo tras silencio (o ligadura) en la primera de ellas. Lo cierto es que cada uno de los motivos que aparecen describe una línea casi siempre diferente en lo que a altura de las notas se refiere, pero la rítmica es tan característica por sí sola que se hace fácilmente identificable como idea específica durante la obra.

¹⁸⁹ Según Schoenberg, la *liquidación* consiste en "ir eliminando gradualmente rasgos característicos, hasta que sólo queden los no característicos, que ya no requieren una continuación. A menudo sólo quedan residuos, que tienen poco en común con el motivo básico." Schoenberg, *Fundamentals of Music Composition*, 58.

EJEMPLO 2.49A

motivo 4

evolución del acompañamiento

desplazamiento de $\frac{3}{4}$ a la derecha

Con este motivo como base se construye el bloque temático que va del compás 279 al 292, uno de los más líricos de la pieza, con ciertos tintes de melodrama y opereta. Será este motivo también el personaje principal hasta el c. 320. Es de destacar el hecho de que en la segunda parte de *Verklärte Nacht* la creación de motivos pasa a ser muy limitada, en parte porque se utilizan muchos de los temas creados en la primera parte. Además, como dice Frisch, “los temas nuevos de la segunda parte son más amplios y menos cromáticos que los de la parte I, aunque algunos de ellos todavía muestran una preocupación por el movimiento de semitono,”¹⁹⁰ lo cual veremos en este fragmento. La construcción del presente bloque se estructura en dieciséis compases, con cuatro grupos de cuatro compases cada uno, en forma de frase los dos primeros, y en modo de desarrollo los últimos. En el primer grupo la melodía de compás y medio es respondida con tres repeticiones variadas del motivo π en la viola I, y terminada con una variación rítmica de dicho motivo por el violín I, todo ello con una armonía muy estática y simple de RE \flat mayor sobre pedal de dominante. La segunda semifrase se sale de dicho pedal para entrar en RE \flat en estado fundamental en cuatro compases de mucho mayor complejidad armónica, aunque las relaciones motivicas son exactamente iguales en ambas semifrases:

¹⁹⁰ Frisch, *The Early Works of Arnold Schoenberg*, 121.

EJEMPLO 2.49B

1ª semifrase

2ª semifrase

279 π (extensión del motivo) Vln I Vlns Vln I π

motivo 4 (ej. 2.41)

Vla I π

desarrollo 1 (tema)

284 Vln II π pares de semitonos

Vla I π

en canon a la 2ª superior

288 pares de semitonos

desarrollo 2 (en estrecho)

291 π π invertido π invertido Vln II Vla I Vlc I π invertido

Lo interesante viene en los dos grupos de desarrollo, siendo el primero una especie de canon a la 2ª superior en el que las anacrusas describen parejas de semitonos vinculadas entre ellas, que inevitablemente nos retrotraen al tema del c. 34, donde se suceden tres parejas LA-SOL \sharp , RE-DO \sharp y FA-MI, siendo en el caso presente SOL \flat -FA/LA \flat -SOL \sharp (c. 287) y RE \flat -DO/MI \flat -RE \sharp (c. 289). A estas parejas se les añade las que se dan en la mitad de los compases 287 (DO \flat -SI \flat) y 289 (SOL \flat -FA) para inundar todo el grupo de compases con la idea de semitono descendente tan característica del tema *Id* (c. 34) y, a su vez, tan explotada a lo largo de toda la pieza. En pasajes como éste queda clara la “preocupación” por el movimiento semitonal que sugiere Frisch. No es menos

destacable, en este grupo de compases, el juego motivico que despliega Schoenberg al completar el canon de motivos principales con el motivo π en el violín II, repetido con variantes durante los cuatro compases, y que, junto con el grupo de acordes en tresillos de semicorcheas que ya he comentado en el c. 279, completan el relleno del tejido sustentado por un bajo que se mueve por grados conjuntos casi en su totalidad. El último grupo de esta frase, que consta de tres compases más la caída en el c. 294, mantiene el mismo tejido de acompañamiento y motivos, sólo que en este caso se añade una nueva versión del motivo π , su inversión, de modo que el motivo y su inversión suceden al mismo tiempo y se alternan entre el violín I y el violín II, creando una especie de estrecho motivico que se diría que “explota” en el último grupo convirtiéndose en un arpeggio de fusas. Como puede verse en el ej. 2.49B, existe una línea ascendente perfilada por las notas superiores del violín en los compases 291 (SOL) y 292 (LA), completada por el SI^b de la viola I en el 293 que desemboca en el DO del violonchelo I del c. 294, el cual no hace sino acentuar la precipitación de este momento que completa en *crescendo* y *accelerando* toda esta primera frase de la sección.

A partir del c. 294 se suceden dos semifrases similares, una de cinco compases y la repetición de sólo cuatro, pero con distribución motivica idéntica. En el ejemplo siguiente se puede ver cómo se ha producido la variación motivica de la primera célula, que no es otra que el motivo *1d*, de modo que, tras repetirse el motivo, la parte ‘a’ se repite tres veces en diferentes alturas, mientras que la parte ‘b’ sustituye la negra ligada a corchea por una negra y una corchea diferentes, además de cambiar la altura de las tres corcheas restantes, todo ello con un desplazamiento en el compás de dos tiempos. Mientras tanto, precisamente en ese momento aparece el motivo *2d* en el violín I y viola II, que, en el compás siguiente es yuxtapuesto por el motivo *4* en el violín II, cerrando así la primera semifrase en una especie de precipitación de ideas, como si de una cadena de recuerdos se tratase:

EJEMPLO 2.50

La segunda semifrase funciona de manera similar, aunque en lugar de escuchar el motivo 4 en el último compás, se da paso directamente a un pasaje de desarrollo en el que se conjugan diversas variantes de motivos como puede verse en el ej. 2.51. Por un lado, se da un diálogo entre violonchelo I y violín I con una nueva versión de la célula μ siendo ésta transportada un semitono ascendente en cada nuevo compás. Al mismo tiempo, una variación de la célula π se da en otro diálogo entre violín II y viola I. En este caso el motivo queda modificado por el acortamiento de la primera negra y la aumentación rítmica del segundo tresillo de semicorcheas. Esta aumentación, con toda seguridad, fue realizada con el propósito de hacer coincidir el tresillo de corcheas con el de la célula μ , con lo que el autor ha conseguido que se realce dicha célula, pasando la célula π a un segundo plano. El segundo diálogo tiene una sucesión cromática ascendente en cada compás en la parte de viola I, paralela a la del primer diálogo, no siendo así la sucesión del violín II, que al igual que el violonchelo II, tarda dos compases más que el resto en comenzar el ascenso cromático. Simultáneamente a todo esto, y con la misma ascensión cromática a ritmo de un semitono por compás, la viola II ofrece la célula β a partir del c. 304. Finalmente, tras seis compases de repetición variable del modelo, se funde todo en una precipitación de ritmos que acompañan el último tresillo de la célula π , el cual es repetido mientras el acompañamiento cambia de tresillos de corchea a seisillos de semicorchea para terminar en fusas, y así dar paso al siguiente segmento:

EJEMPLO 2.51

The musical score for Example 2.51 consists of two systems of staves. The first system (measures 303-305) includes staves for Vln I, Vln II, Vcl I, Vcl II, and Vla I/II. The second system (measures 306) includes staves for Vln I, Vcl I, and Vcl II. The score is annotated with various musical notations: 'motivo μ variado' (labeled with the Greek letter mu) appears in measures 303 and 304; 'motivo π variado' (labeled with the Greek letter pi) appears in measures 304 and 305; and 'β' (labeled with the Greek letter beta) is marked above the Viola I/II staff in measure 304. Trills and triplets are indicated with '3' and wavy lines above notes.

El pasaje siguiente comienza con un modelo que utiliza hasta cinco elementos motivicos vistos con anterioridad. El violín I continúa con la célula μ con la que estaba durante el segmento anterior, repitiéndola él mismo de nuevo (cesando su diálogo con el violonchelo), para después ofrecernos tres parejas consecutivas de semitonos inspiradas en la célula β , la cual se puede reconocer sólo en el inciso del puntillo y en la sucesión de semitonos, aunque sólo con estos rasgos es suficientemente identificable. También se ve claramente, en el c. 310, el que a la postre será el motivo dominante en la parte final de esta séptima sección, la célula π , en una nueva versión adaptada al ritmo binario, donde la última parte convierte la primera corchea de tresillo en negra. Simultáneamente tenemos a la viola I con lo que sería la primera parte de la célula α repetida en el mismo compás, y en el violonchelo I un motivo, que ya casi habíamos olvidado, y que nos refiere a la línea del mismo instrumento en el c. 69 (ej. 2.21), caracterizado por arranques de semicorcheas a contratiempo. Nótese que, en algunos casos, estoy comparando células que, como ésta, no coinciden en la altura de los sonidos, pero tienen un carácter rítmico lo suficientemente marcado como para emparentarse con las células de las que provienen. Esto es, sin ir más lejos, otra de las "artimañas" que emplea Schoenberg para la variación motivica, ya que manteniendo la

rítmica semejante el oído establece relaciones entre motivos cuya línea melódica no está tan cercana:

EJEMPLO 2.52

El mismo esquema se reproduce transportado un semitono ascendente cerrando la primera parte de la frase (2+2). Esto da paso al desarrollo de cinco compases en los que la densidad de utilización de motivos es tan alta que me veo obligado a copiarla íntegra para su análisis en el ej. 2.53.¹⁹¹ A simple vista se aprecia cómo, entre toda la maraña de motivos y células presentes, el motivo 4 (ver ej. 2.21) es el que inunda el fragmento de modo creciente hasta llegar a estar sonando en cuatro voces a la vez en el c. 317. También pertenece a la genética del mismo motivo la mayor parte de las líneas de los violonchelos (la totalidad de la del violonchelo II), ya que el hecho de encontrar seisillos de semicorcheas ascendente está muy conectado con la figura descendente de seisillo del motivo 4, y esta figuración se convierte en un *ostinato*, primero sobre el $S1b$, luego sobre el LA, trazando así la línea cadencial de $bVI-V$ de RE mayor, aunque la resolución se realiza sobre REb mayor, en un giro armónico sobre el que hablé extensamente en el capítulo tercero. Cuando el seisillo sobre el $S1b$ del violonchelo II baja al LA se convierte en grupo de fusas, en lo que he etiquetado como "disminución rítmica de π ," y desde ese momento comienza una respuesta similar con el grupo de fusas a contratiempo en la viola II, que no hace sino aumentar la densidad y la

¹⁹¹ Para mayor claridad he eliminado todas las indicaciones dinámicas y las ligaduras de expresión, ya que éstas no afectan al trabajo motivico sin perjuicio de que se pueda consultar la partitura completa en el Apéndice B con todos los detalles.

temperatura del momento, mientras el resto de voces, si no están haciendo el motivo 4, describen arpeggios en seisillos de semicorcheas. Lo que en un principio parecía un entramado de gran riqueza colorística debido a la gran variedad de motivos simultáneos (célula μ , célula α , las semicorcheas del violonchelo del c. 69, los grupos de seis semicorcheas de dos en dos del c. 135), se va disipando para quedarse en una textura mucho más monocromática que hace victorioso al motivo 4, el cual, con el territorio ya conquistado, se permite el lujo de pasarse "disfrazado" de aumentación rítmica en los cc. 318-319 limpiando la enorme carga cromática anteriormente desplegada con un arpeggio de séptima de dominante sobre el LA:

EJEMPLO 2.53

The musical score for Example 2.53 is presented in two systems. The first system covers measures 314 to 319, and the second system covers measure 316. The score is written for multiple staves, likely representing different voices or instruments. Key annotations include:

- Measure 314:**
 - Top staff: *célula μ* and *motivo c.69*
 - Second staff: *motivo 4*
 - Third staff: *motivo α*
 - Fourth staff: *seisillos (c.135)* and *motivo c.69*
 - Fifth staff: *motivo π invertido*
- Measure 316:**
 - Bottom staff: *motivo π en reducción a fusas*

The score features various musical notations, including treble and bass clefs, time signatures, and complex rhythmic patterns. The annotations highlight specific motifs and cells that are central to the analysis.

317

318

p por aumentacion ritmica

rit.

No me extenderé más en hablar sobre la excepcional cadencia que ocurre entre los cc. 319-320 puesto que ya lo hice en el capítulo tercero, pero sí quisiera realizar una observación acerca de la claridad armónica a la que se llega en este punto. Schoenberg quiere sorprender al oyente con una cadencia 6a Aumentada-Tónica, que viene de un episodio de enorme complejidad armónica y motívica. Si esa densidad alcanzada se mantuviese hasta el final se haría muy difícil escuchar una cadencia tan chocante, puesto que estaría cubierta por la capa de ambigüedad armónica propia de los pasajes con gran cromatismo. Hábilmente el autor nos libera poco a poco de la tensión motívico-armónica alcanzada dando todo el protagonismo al motivo 4, cuya figura rítmica de seisillo semi-arpegiado ofrece todas las facilidades para asentar y consolidar la sonoridad del acorde de dominante final, de modo que las aguas, antes turbias, vuelven a su estado de reposo para que podamos ver, cristalinamente, la genialidad de la cadencia que nos espera.

13. OCTAVA SECCION. CC. 320-369

En este punto estamos acercándonos ya al final de la pieza. Schoenberg nos tiene reservado un gran clímax que se producirá muy poco después de comenzar esta parte, y otro momento álgido, de menor ambición, que veremos en la siguiente y última sección. Ambas cimas están basadas en un nuevo tema del que se pueden encontrar dos importantes raíces. La primera de ellas, observada por Frisch, se basa en que, según él, hay una relación estrecha entre este tema, al que etiqueta como 'II', y el motivo del compás 255 (ej. 2.45), al que etiqueta como '7a': "En 7a un par de cuartas descendentes (LA#-MI#, RE#-LA#) es seguido por un ascenso por grados conjuntos a lo largo de una tercera (LA#-SI-DO#). En el tema II parece haber un proceso complementario: dos cuartas *ascendentes* son seguidas por un descenso por grados conjuntos, esta vez cromático (SOL \flat -FA-MI \sharp)."¹⁹² El paralelismo descrito por Frisch es evidente, aunque seguramente, como en gran parte de las relaciones motívicadas descritas en este trabajo, Schoenberg no realizaba este tipo de afinidades motívicadas a conciencia. En el mismo orden de cosas, me he permitido encontrar una relación de analogía entre este nuevo tema y uno de los más influyentes de la obra, el motivo *Id*, por la cual se podría pensar que Schoenberg, en un acto quizás inconsciente, introdujo en el nuevo tema ecos de aquél, especialmente en lo que se refiere a las dos cuartas ascendentes que forman el primero. Como puede verse en el ej. 2.53, en el que he transportado el tema del c. 320 a la altura equivalente, la primera cuarta ascendente supone un claro reflejo de la que se da en el principio del c. 34, tomando el SOL# como una escapada inferior. La segunda cuarta contiene una analogía que admito podría ser más discutible. Pero no puedo dejar de valorar el hecho de que el FA y el SI \flat del c. 321 (RE \flat y SOL \flat en su altura original) sean la nota más alta del c. 34 y de la frase en su totalidad, respectivamente, y eso es algo que queda en el oído. A la segunda cuarta le sigue un descenso cromático que comienza de forma casi idéntica, con las notas LA-SOL#, descenso que continúa en el c. 36 para saltar sobre el FA en el c. 37, el cual no hace sino reforzar la segunda cuarta del tema:

¹⁹² Frisch, *The Early Works of Arnold Schoenberg*, 122.

EJEMPLO 2.54

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled '320' and contains a melodic line with a slur over the first four notes. The middle staff is labeled 'transporte 6ªm desc.' with a downward arrow pointing to it. The bottom staff is labeled '34' and contains a more complex melodic line with triplets and other rhythmic patterns. Lines connect notes between the staves, illustrating a transformation or relationship between the two themes.

Puesto que estamos admitiendo, apoyados en sus propias palabras, que Schoenberg no era siempre consciente de muchos de sus logros compositivos, y que éstos frecuentemente se debían a su enorme talento e intuición musical, buscar analogías entre temas basándonos en sonidos que destacan sencillamente por su altura, no debe resultarnos tan extraño. Sería más natural pensar en esta comparación si el tema de partida fuese el del c. 320 y el otro fuera resultado de una variación motivica de éste. Lo cierto es que nunca sabremos cuál de los dos temas compuso primero. Tampoco tenemos por qué asumir que la variación motivica se produce siempre por adición de notas o variación de las existentes. También puede tener lugar por "liquidación,"¹⁹³ concepto que, para alguien que creó poco después el sistema dodecafónico con sus series invertidas y retrógradas, suena bastante familiar. La relación entre ambos temas no está implícita sólo en el c. 320, tal como acabamos de ver, sino que también sucede simultáneamente en este momento, ya que durante el despliegue de la melodía del c. 320 en el violín se emite un tema de gran parecido al *Id* en el violonchelo I, en el que se replica el primer compás del tema, mucho más diatónico y sustituyendo la primera cuarta por una tercera para terminar con la célula μ . Al mismo tiempo están sucediendo otras cosas, como muestra el ej. 2.54, como son: el motivo rítmico del violonchelo del c. 69, en el violín II; o la célula π en la viola I, motivos que se mantendrán durante doce compases y medio con las variaciones necesarias según la armonía subyacente. Otro evento que tiene lugar, cuya génesis puede pasar desapercibida en un primer momento, es la línea del bajo, con la que sucede algo muy interesante desde el punto de vista de

¹⁹³ Véase nota 189 al respecto.

este estudio. Lo voy a plantear, si se me permite, como un juego: imaginemos que el motivo del violín I es un rompecabezas compuesto por cinco piezas, a saber, una cuarta ascendente, otra cuarta ascendente, un descenso de tercera mayor (la distancia entre ambas cuartas), y dos descensos por semitono consecutivos. Cogemos estas cinco piezas y les cambiamos la disposición, colocándolas nuevamente en este orden: una quinta descendente (que sería una de las piezas de cuarta ascendente puesta del revés), un semitono descendente, un descenso de segunda mayor, una cuarta ascendente y un semitono ascendente (una de las piezas de semitono descendente al revés). Como vemos, el descenso no es de tercera, sino de segunda, pero si añadimos a esta pieza la diferencia entre las cuartas (poniendo al revés la primera pieza, que era una quinta), que es de otra segunda mayor, sumamos una tercera mayor, completando así las cinco piezas del rompecabezas original, que establece una intensa relación entre la melodía del violín I y la línea del bajo que la sustenta:

EJEMPLO 2.55

The musical score for Example 2.55 consists of five staves. The top staff is for Violin I (Vln I), starting at measure 320. It features two phrases: the first phrase (1ª semifrase) includes a 'descenso por semitonos' and an 'Ap.' (crescendo) marking. The second phrase (2ª semifrase) is followed by 'Desa-' (decrescendo). Annotations include 'distancia de 3ªM' and '4ª asc.' (fourth ascending). The second staff is for Violin II (Vln II) and Viola I (Vla I), showing a 'motivo ritmo del cello en c. 69'. The third staff is for Violoncello I (Vlc I), with annotations for 'motivo π', 'motivo 1d (primer compás)', and 'motivo μ'. The fourth staff is for Violoncello II (Vlc II), with annotations for '5ª desc. (=4ª asc.)', '2ªM', and '4ª asc.', and a 'distancia de 2ªM'. The bottom section of the score starts at measure 326 and includes a '-rrollo' (roll) annotation, 'Subida por bloques de 3ªm' (ascent by blocks of 3rd major), and 'variación de c.35' leading to a 'variación continua sobre el mismo inciso'.

Parece rebuscado, pero lo cierto es que todo coincide, y parece mucha casualidad que así sea, como lo parecería también en el caso estudiado en el capítulo undécimo.¹⁹⁴ No

¹⁹⁴ Véase el ej. 2.46.

debemos olvidar que al final de cada semifrase ambas voces coinciden en formar la fundamental y la quinta del acorde de LA7, del que ya se ha discutido aquí su importancia como acorde de sexta aumentada (enarmonizada como séptima menor) que enlaza directamente con su tónica en una nueva forma de cadencia.¹⁹⁵ ¿Es esta otra coincidencia? En mi opinión, nos encontramos de nuevo ante una comunión de intereses entre la fluctuación horizontal de la música y los eventos verticales resultantes. El juego magistral que hace Schoenberg con los elementos de cada célula para tejer las texturas es una señal de que algo está cambiando en el pensamiento compositivo del final de siglo. Cuando menos, estamos ante un joven y talentoso compositor que, al tiempo que camina a la sombra de sus predecesores, de cada vez más pasos adelante por su cuenta, emancipándose de ellos como lo hace su disonancia.

Tras el comentario anterior sobre el primer modelo de la serie que comienza en el c. 320, merece la pena fijarse en el devenir de los temas del violín I y el violonchelo I, pues nos ofrecen un ejemplo de cómo una célula puede progresar hasta alcanzar las más altas cotas de expresividad. El desarrollo de la célula de dos negras en descenso por grado conjunto, organizado por Schoenberg en módulos de un compás que ascienden por terceras menores, nos lleva al episodio que se entiende comúnmente como clímax de la obra. En la misma voz habría que destacar el gesto de las tres corcheas del c. 327 como variación de la negra dos compases antes, pues dichas corcheas sirven de arranque a toda la subida posterior. En el contracanto que subyace al tema, el violonchelo realiza un desdoblamiento de la célula MI^b-LA^b-SOL a gran escala con las únicas excepciones de los tresillos de corcheas del segundo compás del motivo *Id* (c. 35). Todo esto mientras el violín II y la viola I continúan repitiendo, variadamente, los motivos del modelo, y el violonchelo II repite de nuevo el esquema para variarlo con blancas durante el desarrollo de la frase. Por último, cabe añadir que la viola II, que hasta entonces había hecho acordes sincopados, convierte éstas, en el compás 325, en el ritmo de tresillos con corchea anticipada sacado de la célula μ .

Llegados ya al punto álgido, tras la respiración requerida por el autor tenemos una nueva frase que, por repetición e insistencia, llevará el clímax a su máximo esplendor. La frase está construida en su primera parte por el modelo de seis tiempos repetido, y

¹⁹⁵Véase el capítulo tercero.

dicho modelo está motivicamente compuesto por el motivo de negras en parejas de segundas descendentes en el violín I y una repetición continua de la célula π en el violonchelo I. El desarrollo de la frase comienza con una repetición truncada del mismo modelo seguida del modelo de nuevo, pero esta vez elevado un semitono que, junto con un *ritardando* y un *crescendo*¹⁹⁶ en el máximo grado, lleva la frase a su punto más álgido, que lo es también de la obra. En este punto reina el motivo δ , mientras en el violonchelo y el violín II, se dan, sucesivamente, dos nuevas versiones de la célula π , siendo la primera una reducción rítmica en fusas y la segunda, al contrario, una aumentación en corcheas. El final del motivo δ es encadenado con la célula ϵ , la cual sirve para volver el clímax a la calma y solemnidad del motivo δa con el que se cierra la frase siendo aún decorada en su final por el arabesco de la célula π en el violín I. El desarrollo de esta frase consta de cuatro partes bien diferenciadas que en sí mismas podrían constituir una frase independiente. Una vez más, como viene ocurriendo en casi toda la segunda parte de la obra, los temas nuevos se mezclan con los anteriores con asombrosa libertad, sin altibajos, sin brusquedad, entrelazándose magistralmente gracias a un exquisito diseño de cada uno de ellos y a la familiaridad que les otorga el partir todos de la misma célula madre:

EJEMPLO 2.56

The musical score for Example 2.56 consists of two staves: Violin I (Vln I) and Violonchelo I (Vlc I). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The score is divided into three sections: 1ª semifrase, 2ª semifrase (repetición exacta), and 3ª semifrase (re-). The Violin I part starts at measure 332 with a descending second interval, labeled 'descenso de 2ª'. The Violonchelo I part starts at measure 332 with a rhythmic motif labeled 'motivo π'. The 2ª semifrase is an exact repetition of the 1ª semifrase. The 3ª semifrase is a continuation of the 2ª semifrase.

¹⁹⁶ Es práctica común, aunque la partitura original sólo indica *steigernd* (*crescendo*) en el c. 328, y *beschleunigend* (*accelerando*) en el 330, extender el *accelerando* hasta el c. 332, pasando a un *piú mosso* en la segunda mitad de éste, y continuar *in crescendo* hasta el c. 338. En la versión para orquesta de cuerdas de 1917 (revisada en 1943) indica "*cresc.*" (sin anteponer "*sempre*") y "*poco a poco accelerando*" en el c. 330.

desarrollo

Un detalle que merece comentarse en toda esta frase, complementando lo dicho en su momento acerca del acorde de LA7 como acorde de sexta aumentada de la tonalidad de RE \flat en el pasaje anterior (cc. 320-336),¹⁹⁷ es que, desde que la tonalidad cambia a RE mayor en el c. 337, el acorde de LA7, que sería de esperar que apareciese por fin como dominante, brilla por su ausencia. Es, quizás, sugerido por los dos acordes de cuarta y sexta cadenciales, pero nunca aparece. En su lugar, Schoenberg nos ofrece una "religiosa" cadencia plagal con cambio de modo en la subdominante con la que se diría que da su bendición a las extrañas relaciones armónicas desplegadas en un fragmento tan memorable.

La última parte de la sección octava comienza con un motivo creado mediante la anteposición de un floreo inferior sobre el RE a la célula μ , dibujando ésta un doble floreo sobre el LA resolviendo así el acorde de RE mayor. Como se ve, la primera parte del compás 347 está sobre el acorde de séptima disminuida sobre el RE que resuelve en la tríada mayor de RE. Dos compases después la célula se transforma de modo que el doble floreo se hace sobre la apoyatura en cada caso, siendo cada nota real subsiguiente parte del mismo arpeggio de séptima disminuida hasta que sólo queda dicho arpeggio:

¹⁹⁷ Véase el capítulo tercero.

EJEMPLO 2.57

El despertar de la paz armónica a la que se ha llegado lo lleva a cabo la célula ω , en el c. 349, que sucede dos veces alternada por figuraciones en tresillos a modo de arabescos, que llevan a un nuevo episodio de secuencias para llegar a un breve punto álgido de nuevo (cc. 353-359). En el c. 353 se forma el modelo con la célula ω en la viola I, a la vez que tenemos la célula π en aumentación en el violonchelo I y continúa el relleno de tresillos en la viola II. Este modelo se reproduce dos veces más subiendo cada vez una segunda mayor, aunque en realidad la armonía sigue el ciclo de quintas a ritmo de blanca. Tras ello se produce un segundo modelo gobernado por la célula π en el violín I que está simultaneada por una versión retrógrada (¡!) de la misma que completa un diálogo entre las dos, al tiempo que el violonchelo I y el violín I dialogan con sus versiones del motivo de semicorcheas que inauguró el violonchelo en el c. 69. Este modelo se repite dos veces más, siguiendo el círculo de quintas, y en la voz superior se perfila una escala ascendente FA \sharp -SOL-LA-SI en la que el LA es prolongado por una figuración de tresillos que dibuja claramente una escala descendente hasta el SI. En el compás 360 comienza un modelo nuevo, con ambigüedad armónica entre SOL $^{+5}$ y MIm 6 , que se repite tres veces, hasta que en la tercera ocasión se define el acorde de MI7 para caer, por fin, en el acorde de LA7 del c. 363, esta vez, sin lugar a dudas, como dominante de RE mayor:

EJEMPLO 2.58

351

Re Sol re#º6 mim La mi#º6

siguen los tresillos

célula ω

célula π

355

fa#m sim do#º6 Miº7 Laº7

célula π retrógrada

cello c. 69

358

Reº7 Re7 Sol+ - mimº6

Los cc. 363-369 constituyen una verdadera retransición a la tónica, una prolongación de la armonía de dominante en la que un motivo cuya rítmica viene de la

célula α , se alterna entre la viola I y el violín I, describiendo una escala descendente hasta encontrarse con la octava inicial, momento en el que la célula de dos notas en descenso –en recuadro en el ejemplo– sufre aumentación rítmica en la primera de sus notas. A su vez, la célula resultante sufrirá una nueva aumentación en la octava aguda que dará pie al nuevo bloque temático en el c. 370. El motivo que alternan el violín II con el violonchelo I, terminando con la viola II, entre los cc. 363-365, no es otro que el esqueleto de la célula μ retrogradada. Por otro lado, al cromatismo de la viola I en los cc. 335-336 también se le aplica una aumentación al mismo tiempo que la del violín en los dos últimos compases:

EJEMPLO 2.59

Este fragmento, al igual que la octava sección, termina con dos alusiones lapidarias en la voz del violonchelo II que de manera rotunda marcan el paso a lo que será la *coda* de *Verklärte Nacht*: la célula β y el floreo, recuerdo de la viola I en el c. 222, aunque esta vez invertido. La célula β aparece por última vez por sí sola,¹⁹⁸ en aumentación y apenas perceptible, habiendo perdido sus señas de identidad, las parejas de semitonos, ya que la primera pareja es de tono entero y la segunda no existe, pues le falta la última nota. Es lo que queda del tema híper-expresivo del c. 34 que reflejaba la ansiedad de la mujer por el secreto que guardaba, y que, una vez aceptado y asimilado por su pareja, a punto de desaparecer caminando en la noche, ha tomado el color diatónico de la melodía que va a comenzar en el c. 370, que no es otra que la célula α coloreada por la tonalidad de RE mayor. El floreo del último compás tiene un significado especial en este punto, debido

¹⁹⁸ Todavía volverá, pero en total subordinación a la melodía superior, en el c. 372.

al enorme peso que ha tenido hasta ahora la región de la sexta aumentada en las cadencias. Después de mucho tiempo sin ver el verdadero acorde de dominante, en este fragmento aparece por fin, en el principio y en el final –lo que hay en medio es una maraña de cromatismos y bellísimos colores armónicos que no se desvían apenas de él–, lo cual nos proporciona enorme distensión. Parece que ya hemos olvidado el desasosiego que provocaba la inquietante cadencia 6^aA-I y, sin embargo, antes de pasar página, el motivo del floreo que sube el LA al SI \flat nos acerca por un breve momento a esa inestabilidad que queda finalmente resuelta por la armonía de RE mayor clara y cristalina que abre la *coda*.

Llegados a este punto, con todo listo para entrar en la última sección de la obra y todos los motivos expuestos, se debe actualizar la lista de motivos empleados durante la obra:

EJEMPLO 2.60

1a  1a.bis 

1b  1b.bis 

1c 

1d 

2a 

2b  2b.bis 

2c 

2d 

3 

4 

6a 

6b  6b.bis 

8 

14. NOVENA SECCION. CC. 370-418

La característica principal de la *coda* que comienza en el c. 370 es el retorno al motivo primero envuelto en el modo mayor, el cual vuelve poniéndose encima el ropaje de varios de los motivos y células empleados durante la obra, esta vez haciéndolos suyos, como la sombra de la experiencia que llevamos detrás. Hay que prestar atención al hecho de que en esta recapitulación del primer motivo no se realiza un descenso desde $\hat{5}$ hasta $\hat{1}$, sino que comienza en $\hat{9}$ y desciende hasta $\hat{5}$. La luminosidad resultante de la novena al comenzar el tema puede evocar la imagen de la mujer, que sigue caminando, pero esta vez con la cabeza alta y una ilusión renovada, al contrario que en el comienzo, donde lo sombrío del ambiente dibuja indudablemente a una mujer apesadumbrada. Es un ejemplo más de cómo se puede manipular un motivo, esta vez sin apenas tocarlo, sólo cambiándolo de contexto.

El tema (ej. 2.61) está formado por la cabeza (célula α) y un breve desarrollo de la célula en la que la primera negra es sustituida por un tresillo, compuesto a su vez por una apoyatura cromática sobre el $FA\#$ que se eleva por arpegiación a la octava alta. Le sigue una retrogradación de la célula π y su versión natural, ambas en aumentación rítmica, a excepción del último tresillo con puntillo, que en su versión original es de corcheas, igual que el del ejemplo.¹⁹⁹ Como de costumbre en la obra, suceden otros temas al mismo tiempo, y el violonchelo I aporta el motivo $6b$ desde el segundo tiempo, como contracanto de la melodía para terminar con la célula α , que viene encadenándose desde la viola II en el tercer compás, al tiempo que la viola I lanza el último canto de sirena de la célula β , repetido por el violín II cuatro compases más tarde. Podemos apreciar que incluso en los momentos más tranquilos el flujo melódico-contrapuntístico no deja de funcionar en la mente del compositor, y es con las adaptaciones interesadas de las células previas con lo que se rellena el tejido sonoro sobre el que se borda el tema principal:

¹⁹⁹ La aumentación lo habría convertido en tresillo de negras.

EJEMPLO 2.61

370

Vln I

célula α → desarrollo → retrogradación → célula π en aumentación

Vla I

Vla II

célula β

Vlc I

motivo 6b

Esta estructura de cuatro compases es repetida de nuevo, con final variado y basado en DO7, que actúa como dominante de FA mayor, tonalidad con la que comienza el desarrollo de este período en el c. 378. Terminar bien es fundamental para que todo tenga sentido desde el principio, y si hay algún momento débil en la obra objeto del presente estudio, quizás estemos ante él en este momento. La maestría demostrada en la manipulación motivica, desarrollada con enorme gusto e intensidad por Schoenberg durante toda la obra, hace que el pasaje en el que entramos ahora pueda parecer de una calidad más o menos discutible. Y no es que la confección y estructura de las partes esté equivocada, sino que quizás el pasaje entero pueda resultar un poco redundante, ya que no ofrece apenas mecanismos nuevos o, al menos frescos, al ocupar hasta once compases repitiendo el motivo inicial de cuatro corcheas (motivo *6b.bis*) en una secuencia muy parecida a lo que ocurre en el c. 259 (ej. 2.46), pero expandida hasta la extenuación, para de pronto, tras un compás y medio (2/4) de transición, volverse a escuchar el clímax del c. 338 y, tras él, las síncopas que ya habíamos oído antes en los cc. 42 y 182, ahora por tercera vez:

EJEMPLO 2.62

The image displays three systems of musical notation for Example 2.62. The first system, starting at measure 378, shows the Violin I (Vln I) and Violin II (Vln II) parts. The second system, starting at measure 383, is labeled 'ampliación' and shows a continuation of the melodic lines. The third system, starting at measure 387, is labeled 'sucesión de acordes' and features a complex chordal structure with a triplet of notes in the final measure.

La posición de Schoenberg ante las sugerencias externas acerca de realizar cortes en sus obras era bastante intransigente, declarando que una obra no tiene que asegurarse sus posibilidades de ser interpretada si para ello tiene que "perder partes de ella que podrían incluso ser feas o defectuosas pero que estaban en ella en su nacimiento."²⁰⁰ Para Bruno Walter la dificultad estaba en la duplicación del clímax, puesto que "el conmovedor desarrollo que sigue a estos compases [338-342] de estatus definitivo termina en los mismos compases." Continúa Walter, "¿no encuentra usted que todos los conflictos han sido ya resueltos con el pasaje del c. 338, de modo que aquí [en el c. 378] hemos alcanzado preparación espiritual para la coda?"²⁰¹ Según Frisch, lo que Walter estaba puntualizando era lo que parece el principal problema compositivo de Schoenberg en la segunda parte de esta pieza: "el establecimiento de la tónica de RE mayor a través de su propia dominante, y el cumplimiento simultáneo de las necesidades de las relaciones cromáticas/semitonales."²⁰² Según esta premisa, el uso de la cadencia 6^a A-I supondría un problema demasiado grande para los educados oídos del maestro Walter, aunque el mundo de relaciones cromáticas en el que el autor se hallaba inmerso llevaba, por momentos, al inevitable desligamiento de la tan manida relación V-I. Se desconoce si hubo respuesta por parte de Schoenberg a la petición, pero parece evidente que nunca cambió de idea, por lo que la obra se mantuvo con el contenido

²⁰⁰ Carta a Zemlinsky, citada en Frisch, *The Early Works of Arnold Schoenberg*, 133.

²⁰¹ Carta de Bruno Walter a Schoenberg, citada en Frisch, *op. cit.*, 131.

²⁰² Frisch, *op. cit.*, 134.

original. Sin embargo, después de analizar el pasaje del ej. 2.62, lo que parece claro es que, comparado con otros desarrollos de la pieza, éste resulta reiterativo en exceso, y la conexión con el c. 391 no parece que esté todo lo bien resuelta que se espera de Schoenberg. El arrebatador momento del c. 338, tan desahogador y limpiamente construido, merece, no cabe duda, una segunda aparición, pues el oyente así lo desea, pero, debido a la no tan magistral preparación previa, se nos antoja redundante, puede que a más de un oído educado le parezca innecesaria. En cualquier caso, en una obra donde cada compás está estrictamente diseñado y, exceptuando secuencias y repeticiones de pequeños fragmentos, cada sección tiene su personalidad propia, se hace extraño que una de las últimas secciones esté carente de esa originalidad.

El acorde de novena invertida, en su tercera y última intervención en la obra, lidera la progresión armónica que reposará en la cuarta y sexta cadencial del c. 397, la cual comienza un ejemplar proceso cadencial que nos conducirá a la consolidación definitiva de RE mayor en el c. 401. En dicho proceso, como sucedió en los cc. 181-187, el motivo μ [$\text{♩} \text{♩} \text{♩}$] es la voz cantante, para pasar el testigo al tema *Ia* (motivo α) que se repetirá durante seis compases, a veces con anacrusa de semicorchea (el ritmo original del motivo), otras veces sin ella, mientras el resto de voces destila líneas cromáticas, negra a negra, sin solución de continuidad.

El último segmento de *Verklärte Nacht* tiene un color muy definido, como de despedida, ya que los arpeggios del violín II parecen ondas, como las que describe una mano al despedirse. Estos seisillos, igual que sucedía en el c. 251 para enmarcar el motivo *6b*, forman con sus aristas superiores un floreo continuo entre el $\hat{5}$ y el $\hat{6}$, lo cual, en el contexto de este final, y con el recuerdo en la mente del tema *Ia* del principio de la obra, resuena como un eco de la anacrusa de aquel tema, $\text{SI}\flat\text{-LA}$, sólo que aquí, ya en RE mayor, se ha convertido en $\text{SI}\sharp\text{-LA}$. Y con este entorno, un par de repeticiones de la primera mitad de α y una serie de arpeggiaciones debatiéndose entre los arpeggios de RE mayor y $\text{MI}\flat$ mayor, es decir, entre las regiones de la tónica y la napolitana, se da fin al sexteto. En otras palabras, *Verklärte Nacht* acaba entre una nota y su semitono superior, la marca de agua presente a lo largo de toda la obra.

15. Conclusión: emancipación y llegada al poder del motivo

Una de las principales razones por las que he comenzado esta tesis sobre la variación progresiva en *Verklärte Nacht* con cuatro capítulos en los que apenas se habla del motivo es la necesidad de plantear un margen para su investigación, acotado por una serie de elementos aparentemente externos al foco de atención. Con ese objetivo he tratado de extraer de la obra algunos de los factores que gozan de mayor importancia desde el punto de vista del análisis tradicional. Así, he analizado en el primer capítulo las cadencias que tienen lugar durante toda la obra, puesto que en el Schoenberg temprano todavía éstas ejercen de pilares estructurales en la música y son los principales puntos de inflexión que articulan la pieza. La conclusión principal en este capítulo es que hay una presencia cadencial muy por debajo de lo habitual en la música tradicional tonal. Seguidamente, en el segundo capítulo, he detectado todas las partes de la obra que son modelo o repetición de un patrón en un segmento secuencial para comprobar que casi un tercio del sexteto está compuesto por este tipo de construcción. En el tercer capítulo he investigado la base armónico-tonal de la pieza, la cual ha demostrado tener una proporción de cromatismos al estudiarla a partir de los acordes que no pertenecen a la tonalidad en la que están, considerablemente superior a una pieza de Brahms, no demasiado alejada en el tiempo y estilo. Asimismo, en este capítulo he tratado varios tipos de acordes alterados que tendrán un papel significativo en el estudio motivico posterior. Un aspecto especialmente importante de la armonía de la obra es el hecho de que hay una gran cantidad de secciones en las que los acordes no obedecen a la función que la armonía tonal habitualmente les da, sino que parecen puestos fortuitamente, y esto será reiteradamente tratado durante el análisis. Por último, en el cuarto capítulo se aborda la supuesta correspondencia que se da entre texto y música del op. 4 y su implicación en la estructura, así como la falta de acuerdo a la hora de clasificar esta pieza entre las formas musicales tradicionales. Esta indefinición formal tendrá una relación directamente proporcional a la claridad con la que los motivos se interrelacionan, lo cual se verá en el análisis motivico. El capítulo quinto era obligatorio incluirlo en esta tesis, ya que con él se introduce el concepto de lo que será la herramienta principal de trabajo en el análisis motivico del sexteto, utilizando ejemplos

comentados por varios autores y ejemplos con comentarios propios que abarcan un considerable espectro de la música del s. XIX, llegando hasta Mahler y algunas de las piezas de Schoenberg posteriores a *Verklärte Nacht*. En este orbe se demuestra que la variación motivica progresiva se da en el desarrollo de la combinación de sonidos de cualquier época, pues está, por ejemplo, detrás de toda melodía clásica en la que se ha repetido una célula de un compás en la respuesta en la dominante, ya que la célula se ha tenido que adaptar a la armonía diferente. En la mera repetición de una célula hay variación motivica al generarse un segmento de frase mediante esta repetición. De algo tan simple como una escala mayor se podría decir que es un proceso de variación motivica en el que una célula de dos notas en intervalo de segunda mayor ascendente se repite, transportada ascendentemente, modificándose la relación de segunda a un intervalo menor en algunas ocasiones. Con esto se abre un terreno en el que la principal dificultad está en encontrar los límites. Analizando las aportaciones al respecto de Schoenberg y otros autores, he intentado dibujar las características y delimitar lo que será el análisis motivico realizado posteriormente, el cual busca explorar y descubrir el máximo número de asociaciones realizables entre las notas y células de un motivo o una frase.

Con los cinco capítulos introductorios he llegado a una serie de conclusiones que tendrán su reflejo en el análisis de la segunda parte:

- Las cadencias son una base sustentadora fundamental en la construcción sonora de la música tonal. *Verklärte Nacht* posee una presencia muy escasa de éstas.
- El uso de secuencias y repeticiones, muy extendido en *Verklärte Nacht*, tiene una doble utilidad: por un lado sirve de estructura que puede substituir parcialmente la carencia de elementos cadenciales; por otro, en una obra en la que hay un trabajo de construcción motivica tan denso e intensivo, repetir un modelo ayuda al oyente a poder asimilar un mayor número de ideas musicales, a la vez que le da al compositor la oportunidad de amortizar algunas de las ideas que tanto esfuerzo han costado realizar.
- La armonía en *Verklärte Nacht*, aunque mayoritariamente basada en el sistema triádico, se desprende muy a menudo de su significado funcional,

resultando en una gran proporción de acordes desprovistos de su función, "errantes" entre cadencias más o menos resolutivas.

- La planificación de la estructura de *Verklärte Nacht* está relacionada, en sus partes principales, con la estructura del poema de Dehmel en el cual se inspira, aunque no se trata de una musicalización literal de los sucesos de éste, sino que se limita a resaltar varios momentos clave de la historia. Tampoco parece haber una planificación estructural previa, más allá de la división de la obra en dos grandes partes. Las secciones se suceden unas a otras, siendo muy escasas las reexposiciones de éstas. Esto, en cualquier otra obra, daría lugar a una composición fragmentada con una evidente falta de unidad. En el sexteto, en cambio, la continua elaboración en la que todos los motivos están relacionados de uno u otro modo hace que se dé una cohesión sorprendente y, a la vez, de una subliminalidad exquisita que capta los sentidos del oyente sin llamar su atención.
- La variación progresiva, desde el punto de vista de los escritos de Schoenberg, tiene entre sus objetivos principales la búsqueda y ensalzamiento de la *idea* por encima de estructuras de mayores dimensiones. El éxito en esta búsqueda se da con el establecimiento de la *Grundgestalt* o "forma básica", la cual contiene la esencia de la unidad de una obra, algo así como la "prueba de cohesión" de la música.

Lo expuesto hasta ahora redundaría en que, para compensar la falta de sustento cadencial estructural, la carencia de funcionalidad de la armonía y la escasa relación entre las partes de *Verklärte Nacht*, hay que buscar en la textura constructiva de la pieza la razón de su increíble cohesión. Una pieza de estas características necesita de un lazo común que conecte entre sí los elementos de la obra. El análisis desarrollado en la segunda parte de esta tesis nos ha permitido comprobar cómo prácticamente todos los motivos y células que aparecen en *Verklärte Nacht* tienen un origen común que parte del descenso inicial por grados conjuntos del motivo α , pasando por una arpegiación resultante de la liquidación de elementos de dicho descenso, con dos ejes imprescindibles como son el descenso de semitono, visible ya en la anacrusa de α y en

el salto de tritono del c. 25. La obra es eminentemente tonal de principio a fin, y los motivos, en su mayor parte, se adaptan a la armonía que sucede en cada momento, pero hay un elemento clave en todo esto que nos debe servir para apreciar la importancia de lo que sucede en esta obra: exceptuando las armonías centrales, que determinan los centros tonales que rigen la dirección de los motivos y temas, el resto de las armonías existentes, en un análisis detallado, nos da una pista de cuál es cada vez más su origen en la evolución estilística de Schoenberg, que no es otro que el movimiento horizontal de las voces. Como decía Ethan Haimo, en las obras de la época temprana de Schoenberg las progresiones armónicas "rara vez se adaptan a los modelos estándar . . . excepto en cadencias, y frecuentemente ni siquiera en ellas," añadiendo que "no hay necesariamente conexión entre el tipo de acordes . . . y las funciones armónicas."²⁰³ Así, encontramos acordes de séptima de dominante que no ocupan el quinto grado y no resuelven "debidamente", acordes que en cualquier otro contexto se calificarían como préstamos o modulaciones y que aquí no cambian el centro tonal, así como alteraciones en las tonalidades que aparecen como por casualidad y que no conllevan ningún significado funcional, aportando colores nuevos a las tonalidades a las que afectan sin alejarnos de ellas.

En *Verklärte Nacht*, Schoenberg da la impresión de otorgar a las voces, en su horizontalidad, el derecho a decidir su devenir, y en esas decisiones se conforma la sonoridad vertical de cada momento. Es una libertad, por supuesto, estrechamente controlada, como no podía ser menos en una obra tonal, pero demuestra cuál va a ser el futuro próximo con toda claridad. Es como un hijo al que hay que dejar moverse y caminar por sí mismo para que aprenda, pero sin quitarle la vigilancia para no incurrir en peligros potencialmente graves. Inmediatamente nos viene a la mente la palabra "emancipación", de la que tanto se ha hablado a instancias del mismo Schoenberg con respecto a la disonancia. Yo pondría aquí el acento en el verdadero protagonista de esta nueva libertad: el motivo. Es el motivo el que determina qué dice cada voz, es decir, la causalidad, y lo que resulta verticalmente, la disonancia y la armonía, son la casualidad derivada. Además de esto, el motivo, con su libertad de transformación, toma las riendas de la creación del discurso hasta el punto de afectar a los cimientos de su

²⁰³ Véase el capítulo tercero de este trabajo.

estructura, como vimos en el capítulo cuarto, estableciendo una jerarquía en la que las secciones de la pieza no la dominan, sino que están subordinadas a lo que los cambios temáticos dictan, creando formas totalmente nuevas en cada obra.

La variación motivica no es un método de escritura musical, sino, más bien, un concepto creativo que bien podría abarcar toda la música escrita durante la historia. En este sentido, a través de este estudio, he tratado de establecer no ya unos límites, sino una manera de comprender los sucesos melódicos, como una parte de la anatomía de la música, sin olvidar otras como la armonía, el ritmo y el timbre, pero entrando en estos últimos de forma muy sucinta y utilitaria para no dispersar la atención que ha sido deliberadamente puesta en el proceso de construcción melódica.

Más que hablar de la variación motivica, creo que sería más adecuado hablar de la "variación motivica al estilo de Brahms, según Schoenberg", lo cual explicaría un poco más el camino de mis razonamientos. Es importante destacar que la manera de analizar y llegar a ciertas conclusiones en este trabajo procede de la corriente de pensamiento originada por Schoenberg al ocuparse la música de Brahms. Hay que subrayarlo porque en Schoenberg esto tuvo una influencia muy superior a la que se suele reconocer y, así como se puede vislumbrar un descenso gradual en el interés de Schoenberg por las referencias a centros tonales conforme se alejaba de lo tradicional y se metía en lo atonal, el terreno de lo motivico aumentaba su presencia e importancia, de modo que se puede hablar de continuidad a través de la ruptura con lo anterior.

Una de las cuestiones tratadas en el capítulo sobre la variación progresiva se refiere a la percepción que tenía el mundo musical de la música de Brahms y su papel en la evolución de la música. Llegamos a la conclusión de que pasaron muchos años hasta que alguien como Schoenberg realizara una serie de trabajos que condujeran a comprender el alcance de los procedimientos compositivos del gran compositor fallecido en 1897. Con Schoenberg tiene lugar un halo de incompreensión análogo a aquel contra el que éste luchó para hacer justicia a Brahms. El compositor y teórico Rudolph Reti (1885-1957), en su último libro publicado póstumamente, dice lo siguiente acerca del Schoenberg de la primera época:

. . . a juzgar por la música que escribía en aquel tiempo, Schoenberg debía ser considerado como un tradicionalista. Sin embargo, no hay duda de que él también sentía un profundo anhelo en su corazón que le impulsaba hacia el hallazgo de un estilo no

tradicional. . . El cambio se produjo con sorprendente rapidez. Éste es un hecho altamente interesante a observar. Aunque Schoenberg, al final de su primer período debió comprender que se hallaba a punto de renunciar a la tonalidad, es raro que no se perciba en absoluto en su música un puente estilístico que facilite el paso gradual de la expansión orgánica a la disolución de la tonalidad, como podemos observar en las obras de Reger y Strauss. Schoenberg evitó con toda evidencia el paso por ningún estadio intermediario y en lugar de ello pasó de la más estricta tonalidad a la más libre atonalidad.²⁰⁴

Evidentemente, Reti no nos quiere convencer de que Schoenberg es un tradicionalista, pero sí califica de tradicionalista al compositor de las primeras obras, *Pelleas et Melisande* y *Gurrelieder*, alegando que no podemos ver las señales de la evolución en su música para llegar a la atonalidad. Después del examen detallado de los motivos de *Verklärte Nacht*, no puedo sino posicionarme en contra de la opinión de este autor. Al igual que sucedió con Brahms, costó mucho tiempo que los estudiosos se percatasen de cómo el proceso motivico, presente desde que existe la música, se convierte en una herramienta fundamental para la evolución de la composición musical, llegando a superar en importancia al mismísimo *leitmotiv* wagneriano.

En este trabajo he querido poner de relieve el papel que tienen los procedimientos de transformación motivica en la escritura de Schoenberg de 1899, el cual se verá acentuado en los años siguientes, de modo que se puede comprobar cómo este procedimiento le gana la partida a otras formas de plantearse la composición musical, como son la adhesión a estructuras formales consolidadas y la conformación con planteamientos tonales sólidos. He demostrado que la práctica totalidad de las líneas melódicas utilizadas en *Verklärte Nacht* están de un modo u otro conectadas con el motivo original, la *Grundgestalt* o "idea básica", por lo que esta forma de componer tiene una importancia muy superior a la que tradicionalmente se le ha dado en la evolución de la historia de la música occidental.

Se ha planteado el desarrollo motivico como algo que no necesariamente tiene que ser consciente por parte del compositor, pero se puede decir que es algo que está detrás de cualquier pieza bien cohesionada, especialmente en el ámbito de la tradición

²⁰⁴ Rudolph Reti, *Tonalidad, atonalidad, pantonalidad, estudio de algunas tendencias manifestadas en la música del siglo XX* (Ediciones Rialp, Madrid, 1965), 62.

germánica. A decir verdad, Schoenberg sólo escribe sobre el proceso de transformación temática, ejemplificándolo principalmente en Brahms cuando tiene la necesidad de conceptualizar, con una ambición marcadamente pedagógica, los procesos compositivos que él utiliza desde el principio sin ni siquiera plantearse los. Es por esto que no dejo de insistir en que el hecho de encontrar una relación motivica en una partitura no implica necesariamente que estuviese planificada de antemano. Lo que conseguimos a través del análisis motivico es, de algún modo, descubrir la explicación oculta que hay detrás de la enorme calidad de ciertas obras y ciertos compositores. La corriente imperante entre los teóricos especializados en la nueva música tiende a estudiar en profundidad las implicaciones motivicas como base fundamental de sustento de las composiciones musicales,²⁰⁵ pero la costumbre general es de no prestar tanta atención a dichas implicaciones en obras anteriores a la atonalidad. Mi objetivo ha sido, en este contexto, demostrar que ya en una obra tan tonal como el Op. 4, Schoenberg está trabajando con los motivos en el interior de la música en un grado de concentración muy alto, propiciando una carrera entre los procesos compositivos que terminará ganando la variación motivica contra los fundamentos tonales y estructurales como modos prioritarios de proceder en la composición musical. Si la teoría dedicada a la música post-tonal presta tanta atención al proceso motivico es precisamente porque ya cuesta agarrarse a otros procesos, especialmente el tonal, ya que en general ha tendido a desaparecer. Es por eso que, al igual que la música tradicional se adapta tan bien al modelo de análisis gráfico promulgado por Heinrich Schenker, la música que se escribe fuera del ámbito tonal encuentra un ámbito teórico adecuado en la teoría de conjuntos descrita por Allen Forte, quien ha dedicado la mayor parte de sus esfuerzos a detectar, analizar y clasificar los elementos motivicos de las obras.

Con las conclusiones a las que he llegado en este estudio no he pretendido hallar el secreto del salto a la música atonal en Schoenberg, sino más bien sugerir que no existe tal salto, que la música atonal viene directamente de la música tonal, y que en ese

²⁰⁵ Muy utilizada por teóricos desde la segunda mitad del siglo XX, la *Teoría de conjuntos (Pitch Class Set Theory)* se centra en las relaciones motivico-celulares dentro de una pieza a través de un sistema de cifras que describen la composición interválica de los motivos. Cf. Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*. (Yale University Press, New Haven, 1973)

sentido, Schoenberg no era un compositor conservador que sufrió una revolución y se salió de los márgenes tonales, sino que la llegada a la atonalidad era algo inevitable en su innovadora fuerza creativa. Espero haber aportado un poco de luz, al menos, en este tema, a la vez que haber demostrado que *Verklärte Nacht*, tan bien aceptada por todos los públicos, es también una obra maestra.

APÉNDICE A

Schoenberg:

Verklärte Nacht, op. 4

Sehr langsam.

1. Geige.
2. Geige.
1. Bratsche.
2. Bratsche.
1. Violoncello.
2. Violoncello.

immer leise
pp
immer leise
pp
immer leise
pp

5

immer leise
pp
immer leise
pp
immer leise
immer leise
immer leise
immer leise

Reproducido con el permiso de Belmont Music Publishers, Los Angeles.

10

immer leise
immer leise
immer leise
pp
pp
pp
pp

A

14

cresc. espress.
cresc.
cresc. espress.
#cresc.
cresc.
#cresc.

B

19

rit.
p
espress.
espress.
espress.
pp
pp

B

*) Dieses Zeichen bedeutet eine kleine Luftpause.

23 rit.

steigernd cresc.

pp

steigernd cresc.

steigernd cresc.

p

steigernd cresc.

steigernd cresc.

accel.

accel.

accel.

accel.

accel.

27 molto rit. Etwas bewegter.

p

pp

pp

30

steigernd

cresc.

steigernd

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

34 **C**

38 *rit.* *tempo*

41

Lebhafter.

68

Musical score for measures 68-70. The score is written for five staves: two treble clefs (top two) and three bass clefs (bottom three). The key signature has one flat (B-flat). Measure 68 starts with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a bass line. Measures 69 and 70 feature a complex texture with multiple voices. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *sf* (sforzando). There are triplets and a quintuplet in the bass line. The tempo is marked 'Lebhafter'.

71

Musical score for measures 71-72. The score continues on five staves. Measure 71 shows a continuation of the complex texture. Measure 72 features a prominent quintuplet in the bass line. Dynamics include *ff* and *sf*. The tempo remains 'Lebhafter'.

73

Musical score for measures 73-74. The score continues on five staves. Measure 73 shows a continuation of the complex texture. Measure 74 features a prominent quintuplet in the bass line and a *rit.* (ritardando) marking. Dynamics include *ff* and *sf*. The tempo remains 'Lebhafter'.

75 Etwas belebter.

Musical score for measures 75-77. The score is in 3/4 time and consists of six staves. The first staff is the vocal line, and the other five are piano accompaniment. The tempo is marked 'Etwas belebter.' (Somewhat more lively). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets in the piano parts. Dynamics include piano (*p*) and piano-piano (*pp*).

Etwas zurückhaltend.

Musical score for measures 78-81. The score is in 3/4 time and consists of six staves. The tempo is marked 'Etwas zurückhaltend.' (Somewhat restrained). The music is characterized by a 'warm' quality, indicated by the marking 'warm' above the vocal line. Dynamics include piano-piano (*pp*), piano (*p*), and diminuendo (*dim.*). The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including a quintuplet in measure 80.

Wieder belebter.

Musical score for measures 82-85. The score is in 3/4 time and consists of six staves. The tempo is marked 'Wieder belebter.' (Lively again). The music returns to a more active tempo, featuring eighth and sixteenth notes. Dynamics include piano (*p*) and piano-piano (*pp*).

Etwas zurückhaltend.

dim. e rit.

86

Musical score for measures 86-90. The score is written for five staves. The first two staves are treble clef, and the last three are bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo/mood is 'Etwas zurückhaltend.' and the dynamic is 'pp'. The first two staves have the word 'warm' written above them. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

91

Lebhafter.

Musical score for measures 91-93. The score is written for five staves. The first two staves are treble clef, and the last three are bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo/mood is 'Lebhafter.' and the dynamic is 'p'. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

94

Musical score for measures 94-98. The score is written for five staves. The first two staves are treble clef, and the last three are bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The dynamic is 'mf'. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

96

Musical score for measures 96-97. The score is written for five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte).

98

Breiter.

Musical score for measures 98-100. The score is written for five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has two flats. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte). The word "Breiter." is written above the first staff in measure 100.

101

Musical score for measures 101-103. The score is written for five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *pdolce* (piano dolce) and *p* (piano).

105

Etwas ruhiger.

Musical score for measures 105-108. The score consists of six staves. The first three staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The dynamics are marked *pp* (pianissimo) throughout. The tempo/mood instruction is *Etwas ruhiger.* (Somewhat calmer).

109

Musical score for measures 109-112. The score consists of six staves. The first three staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The dynamics are marked *p* (piano) and *dolce* (sweetly) in the first two measures, then *warm* in the next two. The tempo/mood instruction is *rit.* (ritardando) above the first measure. The first ending of the first staff has a *2* marking. The second ending of the first staff has a *2* marking and is marked *phervormarc.* (pizzicato marcato). The first ending of the second staff has a *mf* marking. The first ending of the fifth staff has a *cresc.* (crescendo) marking.

113

Musical score for measures 113-116. The score consists of six staves. The first three staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The dynamics are marked *p* (piano) and *F* (forte). The tempo/mood instruction is *rit.* (ritardando) above the first measure. The first staff has a *tretend* (trill) marking. The first ending of the first staff has a *2* marking. The first ending of the second staff has a *2* marking.

117

Musical score for measures 117-120. The score consists of six staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom four are instrumental. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

121

Musical score for measures 121-123. The score consists of six staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom four are instrumental. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *warm*, *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano).

124

Drängend,
etwas unruhiger.

Musical score for measures 124-125. The score consists of six staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom four are instrumental. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p* (piano).

126 *steigernd*
cresc. e accel.
steigernd cresc. e accel.

128 *rascher werdend*
steigernd, molto cresc. e accel.
steigernd, molto cresc. e accel.

131 *Lebhaft bewegt.*

135 *) ohne Dämpfer

rit.

Musical score for measures 135-136. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measure 135 features sixteenth-note patterns with dynamic markings *pp* and *pizz. ohne Dämpfer*. Measure 136 includes a tremolo marking *(trem.)* and a fortissimo *ff* dynamic. Performance instructions include *mit Dämpfer* and *ohne Dämpfer*.

137

wild, leidenschaftlich

Musical score for measures 137-138. Measure 137 features a fortissimo *ff* dynamic and a *sp > p* dynamic change. Measure 138 includes a pizzicato *pizz.* marking and a fortissimo *ff* dynamic. The tempo is marked *rit.*

139

rit.

Musical score for measures 139-140. Measure 139 features a fortissimo *ff* dynamic and a *sp > p* dynamic change. Measure 140 includes a fortissimo *ff* dynamic and a *sp* dynamic. The tempo is marked *rit.*

*) 1. Geige, 2. Bratsche u. 2 Cello spielen ohne Dämpfer; 2. Geige, 1. Bratsche u. 1 Cello mit Dämpfer

141 *accel.* *ff*

143 *G* *pp* *pizz.* *pp* *pp* *ff* *mf*

145 *(trm.)* *ff* *fp* *fp* *p* *fp* *p* *fp* *p* *wild*

147

Musical score for measures 147-148. The score is written for five staves. The first staff contains a melodic line with a slur and a fermata. The second and third staves contain harmonic accompaniment. The fourth staff is marked *pizz.* and contains a rhythmic pattern. The fifth staff contains a bass line. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

149

Musical score for measures 149-150. The score is written for five staves. Measure 149 is marked *rit.*. Measure 150 is marked *accel.* and *ff*. The first staff contains a melodic line with a slur and a fermata. The second and third staves contain harmonic accompaniment. The fourth staff is marked *arco* and contains a rhythmic pattern. The fifth staff contains a bass line. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

151

Musical score for measures 151-152. The score is written for five staves. Measure 151 is marked *rit.*. Measure 152 is marked *pizz.* and *ff*. The first staff contains a melodic line with a slur and a fermata. The second and third staves contain harmonic accompaniment. The fourth staff contains a rhythmic pattern. The fifth staff contains a bass line. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

153 Noch bewegter.

Musical score for measures 153-154. The score is in 2/4 time and features five staves. The first staff is the melody, starting with a half rest in measure 153 and a half note in measure 154. The second staff is marked *f* *arco* and contains a sixteenth-note arpeggiated figure. The third staff is marked *p* and contains a sixteenth-note arpeggiated figure. The fourth staff is marked *p* and contains a sixteenth-note arpeggiated figure. The fifth staff is marked *p* *pizz.* and contains a sixteenth-note arpeggiated figure.

Musical score for measures 155-157. The score is in 2/4 time and features five staves. The first staff is marked *f* and contains a sixteenth-note arpeggiated figure. The second staff is marked *ff* and contains a sixteenth-note arpeggiated figure. The third staff is marked *p* and contains a sixteenth-note arpeggiated figure. The fourth staff is marked *p* and contains a sixteenth-note arpeggiated figure. The fifth staff is marked *f* *arco* and contains a sixteenth-note arpeggiated figure. The score includes dynamic markings such as *cresc.* and *p*.

Musical score for measures 158-160. The score is in 2/4 time and features five staves. The first staff is marked *f* and contains a sixteenth-note arpeggiated figure. The second staff is marked *ff* and contains a sixteenth-note arpeggiated figure. The third staff is marked *f* and contains a sixteenth-note arpeggiated figure. The fourth staff is marked *ff* and contains a sixteenth-note arpeggiated figure. The fifth staff is marked *f* *arco* and contains a sixteenth-note arpeggiated figure. The score includes dynamic markings such as *p* and *pizz.*

161 **H**

pp

ppp

p

pp arco

163

p

ppp

pp

165

f ohne Dämpfer.

f

f

f

steigernd

steigernd

steigernd

steigernd

steigernd

steigernd

steigernd

167

mf *p* *ff* *ff*

Rascher.

169

ff *p* *ff* *ff* *ff*

ohne Dämpfer.

ohne Dämpfer.

172

p *molto cresc.* *p* *molto cresc.* *f* *molto cresc.* *p* *molto cresc.*

186

dim. e rit.

K

G Saite sehr ausdrucksvoll

191

198

G Saite

Schwer betont.

204

Musical score for measures 204-207. The score is written for five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several slurs and accents throughout the passage.

208

Musical score for measures 208-211. The notation continues with similar complexity to the previous system. A *pp* dynamic marking is visible at the end of measure 211 in the upper right staff.

212

Musical score for measures 212-215. This system includes a **L** (Lento) marking at the beginning. The dynamics are varied, including *pp*, *sf*, and *pp*. The instruction "etwas zurückhalt." (somewhat restrained) is written above the first staff, with "sehr zart" (very delicate) written below it. A specific instruction "C Saite" (C string) is written above the second staff in measure 213. The music features long slurs and dynamic contrasts.

216

Musical score for measures 216-219. The score is in 2/4 time and features six staves. The key signature has two flats. Measure 216 includes a *rit.* marking. Dynamic markings include *pp* and *p*. The music consists of melodic lines in the upper staves and accompaniment in the lower staves.

220

Musical score for measures 220-222. The score continues with six staves. Measure 220 features a *pp* dynamic. Measure 221 includes a *pppp* dynamic marking. The music continues with melodic and accompaniment parts.

223

Musical score for measures 223-225. The score continues with six staves. Measure 223 includes a *pppp* dynamic marking. Measure 224 includes a *pp* dynamic marking. The music concludes with melodic and accompaniment parts.

229 Sehr breit und langsam.

Musical score for measures 229-235. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) and mezzo-forte (mf) dynamic range. The tempo is marked 'Sehr breit und langsam'. The score includes a variety of note values and rests, with some notes marked 'weich' (softly).

Musical score for measures 236-238. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (pp) and mezzo-forte (mf) dynamic range. The tempo is 'Sehr breit und langsam'. The score includes a variety of note values and rests, with some notes marked 'p zart' (piano, delicate) and 'p zart doch' (piano, delicate yet). The score also includes a triplet of eighth notes marked 'espress.' (espressivo).

Musical score for measures 239-241. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) and mezzo-forte (mf) dynamic range. The tempo is 'Sehr breit und langsam'. The score includes a variety of note values and rests, with some notes marked 'ausdrucksvoll' (expressive), 'p innig' (piano, intimate), and 'cresc.' (crescendo). The score also includes a triplet of eighth notes marked 'espress.' (espressivo).

242

Musical score for measures 242-244. The score is written for five staves. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 242 starts with a treble clef and a dynamic marking of *f*. Measure 243 continues with *f*. Measure 244 features a piano (*pp*) dynamic marking. The notation includes various note values, rests, and slurs.

245

Musical score for measures 245-247. The score is written for five staves. Measure 245 features a treble clef and a dynamic marking of *f*. Measure 246 continues with *f*. Measure 247 features a *rit.* (ritardando) marking. The notation includes triplets and slurs.

248

Musical score for measures 248-250. The score is written for five staves. Measure 248 features a *rit.* marking. Measure 249 includes the instruction "mit Dämpfer." (with damper) and a dynamic marking of *pp*. Measure 250 includes the instruction "mit Dämpfer." and a dynamic marking of *pp*. The notation includes slurs, triplets, and specific performance instructions like "Flag." with a circled 'd'.

251

pp
pp *pizz.*
pp
Flag. 9
weich und lang
pizz.

253

weich und lang
pizz.

255

innig, sehr zart und weich.
pp
pp
arco
pp arco

257

Musical score for measures 257-258. The score is written for five staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a fermata. The second staff is a piano accompaniment with a dense texture of sixteenth notes. The third and fourth staves are also piano accompaniment parts. The fifth staff is a bass line with a simple melodic line. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4.

259

ausdrucksvoll

cresc.

Musical score for measures 259-260. The score is written for five staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a fermata. The second staff is a piano accompaniment with a dense texture of sixteenth notes and triplets. The third and fourth staves are also piano accompaniment parts. The fifth staff is a bass line with a simple melodic line. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Performance markings include *ausdrucksvoll*, *cresc.*, and *p*.

261

Musical score for measures 261-262. The score is written for five staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a fermata. The second staff is a piano accompaniment with a dense texture of sixteenth notes. The third and fourth staves are also piano accompaniment parts. The fifth staff is a bass line with a simple melodic line. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4.

263

265

267

*) Von hier an die nächsten vier Takte sind „am Griffbrett“ zu spielen (alle 6 Instrumente) der 5. Takt wieder gewöhnlich.

269

rit.

ppp

pp

wieder gewöhnlich

wieder gewöhnlich

wiedergewöhnlich

wiedergewöhnlich *p* *espress.*

wieder gewöhnlich

p *espress.*

wieder gewöhnlich

ppp

pp

271

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

273

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

275

cresc.
cresc.
cresc.
f
ff
rit.

die gleich den von früher.

277

rit.
p
mf
p
p
p
sehr innig und warm

279

Im Zeitmass. G saite

p
ppp
zurücktr.
zurücktr.
ausdrucksvoll doch
zart hervortreten mp
ppp

282

espress. 0 D Saite - G Saite -

285

ppp *pp* *mf*

ppp *ten.*

287

espr. b *mf*

289

Musical score for measures 289-290. The score consists of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom four staves are in bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several slurs and ties across measures.

291

steigernd, beschleunigend

Musical score for measures 291-292. The score consists of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom four staves are in bass clef. The music is marked with *p cresc.* on each staff. The tempo and dynamics increase significantly, with more frequent sixteenth and thirty-second notes. There are many slurs and ties.

293

die langsamer als die frühern

Musical score for measures 293-294. The score consists of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom four staves are in bass clef. The music is marked with *f* and *ausdrucksvoll*. The tempo slows down compared to the previous section. There are many slurs and ties, and some triplets are indicated with a '3' over the notes.

296

ohne Dämpfer

sehr warm

rit.

299 **P** a tempo

302

304 *poco a poco cresc.* *steigernd*

ohne Dämpfer

poco a poco cresc. *steigernd*

306 *cresc.*

cresc. *steigernd*

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

308 *cresc.*

cresc. *steigernd*

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

Etwas bewegter.

310

zurücktreten

fp pp dolce

p hervortreten

pp zurücktreten

p

pp dolce

p

mf

312

pp dolce zurück

p hervor.

pp zurück.

p dolce

pp zurück.

mf

mf

mf

mf

314

p

cresc.

mf

p

p

p

f

f

f

f

316 *ff*

This system contains the first four measures of measures 316 and 317. It features five staves: two treble clefs and three bass clefs. The music is marked *ff* (fortissimo). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#).

317 *ff*

This system contains the last four measures of measure 317 and the first four measures of measure 318. It features five staves: two treble clefs and three bass clefs. The music is marked *ff* (fortissimo). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#).

318 *ff* rit.

This system contains the last four measures of measure 318 and the first four measures of measure 319. It features five staves: two treble clefs and three bass clefs. The music is marked *ff* (fortissimo) and includes a *rit.* (ritardando) marking. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#).

320 R Etwas bewegt.

Musical score for measures 320-321. The score is in 3/4 time and features six staves. The first staff contains the melody with a dynamic marking of *p*. The second and third staves contain piano accompaniment with a dynamic marking of *ppzart*. The fourth staff contains a bass line with a dynamic marking of *p*. The fifth and sixth staves contain a bass line with a dynamic marking of *p* and a *dolce* marking. The key signature has two flats, and the tempo is marked "Etwas bewegt".

322

Musical score for measures 322-323. The score is in 3/4 time and features six staves. The first staff contains the melody with a dynamic marking of *pp*. The second and third staves contain piano accompaniment with a dynamic marking of *pp*. The fourth staff contains a bass line with a dynamic marking of *p*. The fifth and sixth staves contain a bass line with a dynamic marking of *p*. The key signature has two flats, and the tempo is marked "Etwas bewegt".

324

Musical score for measures 324-325. The score is in 3/4 time and features six staves. The first staff contains the melody with a dynamic marking of *p*. The second and third staves contain piano accompaniment with a dynamic marking of *ppzart*. The fourth staff contains a bass line with a dynamic marking of *p*. The fifth and sixth staves contain a bass line with a dynamic marking of *p* and a *dolce* marking. The key signature has two flats, and the tempo is marked "Etwas bewegt".

326

Musical score for measures 326-327. The score consists of six staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a line of lyrics. The second and third staves are for a piano accompaniment, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The fourth and fifth staves are for a second piano part, and the sixth staff is the bass line. The music is in a minor key and features a variety of note values and rests.

328

steigernd

Musical score for measures 328-329. The score consists of six staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a line of lyrics. The second and third staves are for a piano accompaniment, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The fourth and fifth staves are for a second piano part, and the sixth staff is the bass line. The music is in a minor key and features a variety of note values and rests.

330

S *beschleunigend*

Musical score for measures 330-331. The score consists of six staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a line of lyrics. The second and third staves are for a piano accompaniment, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The fourth and fifth staves are for a second piano part, and the sixth staff is the bass line. The music is in a minor key and features a variety of note values and rests. The word "cresc." is written below the first five staves.

332

Musical score for measures 332-333. The score consists of five staves. The first staff is the vocal line, starting with a fermata and a *ff* dynamic marking. The second and third staves are for the right hand piano, featuring intricate sixteenth-note patterns. The fourth and fifth staves are for the left hand piano, with a similar rhythmic complexity. The key signature has two flats, and the time signature is 2/4.

334

Musical score for measures 334-335. The score consists of five staves. The first staff is the vocal line, continuing with a *ff* dynamic. The piano parts continue with their complex rhythmic figures. The key signature remains two flats, and the time signature is 2/4.

336

Musical score for measures 336-337. The score consists of five staves. The first staff is the vocal line, with a *ff* dynamic. The piano parts continue with their complex rhythmic figures. The key signature changes to one flat, and the time signature is 2/4. The instruction *molto rit.* is written above the vocal staff in measure 337. The score ends with a fermata in the vocal line.

338

Musical score for measures 338-341. The score is written for five staves. The first staff (treble clef) starts with a *fff* dynamic and features a melodic line with slurs. The second staff (treble clef) also starts with *fff* and has a more active melodic line. The third staff (treble clef) starts with *fff* and contains a series of chords. The fourth staff (treble clef) starts with *fff* and has a melodic line. The fifth staff (bass clef) starts with *fff* and has a melodic line. Dynamics include *fff*, *p*, *Gross*, and *ffespress.*

342

Musical score for measures 342-346. The score is written for five staves. The first staff (treble clef) starts with *pp sehr zart* and features a melodic line with slurs. The second staff (treble clef) starts with *pp* and has a melodic line. The third staff (treble clef) starts with *mf* and has a melodic line. The fourth staff (treble clef) starts with *mf* and has a melodic line. The fifth staff (bass clef) starts with *f* and has a melodic line. Dynamics include *pp*, *mf*, *f*, *ausdrucksvoll*, *mp*, *espress.*, and *sf*.

347

Musical score for measures 347-350. The score is written for five staves. The first staff (treble clef) starts with a triplet and features a melodic line with slurs. The second staff (treble clef) starts with a triplet and has a melodic line. The third staff (treble clef) starts with a triplet and has a melodic line. The fourth staff (treble clef) starts with a triplet and has a melodic line. The fifth staff (bass clef) starts with a triplet and has a melodic line. Dynamics include *espress.* and *p*.

351

T

Musical score for measures 351-354. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *cresc.*, and a triplet of eighth notes in the second measure of the second staff.

355

Musical score for measures 355-357. The score continues with five staves. It features dynamic markings such as *f*, *ff*, and *cresc.*. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages in the upper staves and more rhythmic accompaniment in the lower staves.

358

Musical score for measures 358-361. The score continues with five staves. It features dynamic markings such as *fp*. The music includes complex rhythmic patterns and a prominent triplet of eighth notes in the second measure of the second staff.

361

rit. D Saite

p *dim.*

p *dim.* G Saite

p espr. *dim.*

p *dim.*

p *dim.*

fp *fp* *p* *dim.*

364

poco rit. G Saite rit. molto rit. mit Dämpfer

p *p* *pp*

mit Dämpfer *pp*

p dolce *pp*

370

U Sehr ruhig.

pp zurücktreten, doch innig

pp

pp

pp

mf espress.

pp

372

espr.

hervort.

zart
p

pp weich

ppp
zurückt.

pp

pp

374

pp

pp

pp

pp

p *mf espr.*

ppp

376

fp

p espr.

fp

fp weich

fp *ppp* *zurückt.*

fp

378 V

espr. p

espr p

p espr.

p

This system contains measures 378 and 379. It features five staves of music. The first staff has a dynamic marking of *p* and an *espr.* marking. The second staff has *espr p*. The third staff has *p espr.*. The fourth staff has *p*. The fifth staff has *p*. The music is in a key with two sharps and a 4/4 time signature.

380

schr zart

p

p

p

mf

f

This system contains measures 380 and 381. It features five staves of music. The first staff has a dynamic marking of *p* and an *schr zart* marking. The second staff has *p*. The third staff has *p*. The fourth staff has *p*. The fifth staff has *mf* and *f*. The music is in a key with two sharps and a 4/4 time signature.

382

This system contains measures 382 and 383. It features five staves of music. The first staff has a dynamic marking of *p*. The second staff has *p*. The third staff has *p*. The fourth staff has *p*. The fifth staff has *p*. The music is in a key with two sharps and a 4/4 time signature.

384

Musical score for measures 384-385. The score consists of five staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The music is written in a complex, multi-measure format with various rhythmic values and articulations. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is present in the second half of the system.

386

Musical score for measures 386-387. The score consists of five staves. The key signature changes to one sharp (F#). The music continues with dynamic markings *pp* and *steigernd* (crescendo) across the system. The second half of the system includes the marking *cresc.* (crescendo).

388

Musical score for measures 388-389. The score consists of five staves. The key signature changes to one flat (Bb). The music is marked *molto rit.* (molto ritardando) and *ff* (fortissimo) in the second half of the system.

molto rit. Sehr gross.

390

Musical score for measures 390-393. The score is written for five staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is *molto rit.* and the dynamic is *Sehr gross.* The notation includes various dynamics such as *ff* and *sf*, and features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs.

394

Musical score for measures 394-398. The score is written for five staves. The key signature has two flats (Bb and Eb). The tempo is *molto rit.* and the dynamic is *Sehr gross.* The notation includes various dynamics such as *dim.*, *sfp*, *pp*, and *pp dolciss.*. A specific instruction *G Saite* is written above the top staff. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs.

399

Musical score for measures 399-402. The score is written for five staves. The key signature has two flats (Bb and Eb). The tempo is *molto rit.* and the dynamic is *Sehr gross.* The notation includes various dynamics such as *pp*, *pp dolciss.*, and *zart*. A specific instruction *D Saite* is written above the top staff. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs.

403

Musical score for measures 403-406. The score is written for five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the Violin I part with a *zart* (softly) marking. The Violin II part has a *pp* (pianissimo) marking. The Viola, Cello, and Double Bass parts have *dim.* (diminuendo) markings. The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

407

Musical score for measures 407-408. The score is written for five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the Violin I part with a *pp* (pianissimo) marking. The Violin II part has a *pp* marking. The Viola, Cello, and Double Bass parts have *pizz.* (pizzicato) markings. The piece concludes with a *pp* marking.

408

Musical score for measures 408-409. The score is written for five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the Violin I part with a *pp* (pianissimo) marking. The Violin II part has a *pp* marking. The Viola, Cello, and Double Bass parts have *pizz.* (pizzicato) markings. The piece concludes with a *pp* marking.

409

Musical score for measures 409-410. The score is written for a piano and consists of five staves. The top staff is the treble clef, and the bottom two staves are the bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and eighth notes, often grouped in pairs or groups of four. There are several slurs and accents throughout the piece. The key signature is one sharp (F#).

410

Musical score for measures 410-411. The score is written for a piano and consists of five staves. The top staff is the treble clef, and the bottom two staves are the bass clef. The music continues with a complex rhythmic pattern, similar to the previous measures, with many sixteenth notes and eighth notes. There are several slurs and accents throughout the piece. The key signature is one sharp (F#).

411

Musical score for measures 411-412. The score is written for a piano and consists of five staves. The top staff is the treble clef, and the bottom two staves are the bass clef. The music continues with a complex rhythmic pattern, similar to the previous measures, with many sixteenth notes and eighth notes. There are several slurs and accents throughout the piece. The key signature is one sharp (F#).

APÉNDICE B

Schoenberg: 8 Lieder, Op. 6

Schoenberg Traumleben (Hart) Op. 6, No. 1

Langsam, zart

1 2 3
Um mei - nen Na - cken schlingt sich ein blü - ten - wei - ßer

4 5 6 7
Arm. Es ruht auf mei - nem Mun - de ein

8 9 10 11
Früh - ling jung - und warm. Ich wand - le wie im

Reproducido con el permiso de Belmont Music Publishers, Los Angeles.

Schoenberg: 8 Lieder, Op. 6

12 13 14

Trau - me, als wär mein Aug - ver - hüllt.

15 16 17

Du hast mit dei - ner Lie - be

18 19 20 rit. - - -

all mei - ne Welt er - füllt.

21 Zeitmaß 22 23

Die Welt scheint ganz ge - stor - ben, wir

Schoenberg: 8 Lieder, Op. 6

24 bei - - de nur 25 al - lein,

pp

26 von Nach - - ti - 27 galln um - 28 klun - gen, im

pp

29 bli - - hen - den 30 Ro - - sen - 31 hain.

mf

p

32 33 34 35

f

pp

BIBLIOGRAFÍA

- Abraham, Gerald. *A Hundred Years of Music*. London: Duckworth, 1938.
- Adorno, Theodor. *Filosofía de la nueva música*. Traducido por A. Brotons. Madrid: Akal, 2003.
- . “Toward an Understanding of Schoenberg.” En *Essays on Music*, editado por Richard Leppert, 627-643. Berkeley: University of California Press, 2002.
- Auner, Joseph. “The Second Viennese School as a Historical Concept.” En *Schoenberg, Berg, and Webern: A Companion to the Second Viennese School*, editado por Bryan R. Simms, 1-36. Westport, CT: Greenwood Press, 1999.
- . *A Schoenberg Reader: Documents of A Life*. New Haven and London: Yale University Press, 2003.
- Bailey, Walter B. *Programmatic Elements in the Works of Arnold Schoenberg*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1984.
- Ballan, Harry. “Schoenberg's Expansion of Tonality, 1899-1908”. PhD diss., Yale University, 1986.
- Barnouw, Dagmar. “Wiener Moderne and the Tensions of Modernism.” En *Schoenberg, Berg, and Webern: A Companion to the Second Viennese School*, editado por Bryan R. Simms, 73-128. Westport, CT and London: Greenwood Press, 1999.
- Blum, David. *El arte del cuarteto de cuerda*. Barcelona: Idea Books, 2000 (original *The Art of Quartet Playing*. Ithaca: Cornell University Press, 1986).
- Boulez, Pierre, *Puntos de referencia*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- Buch, Esteban. *Le Cas Schoenberg: Naissance de l'avant-garde musicale*. Paris: Gallimard, 2006.
- Caplin, William E. “The ‘Expanded Cadential Progression’: A Category for the Analysis of Classical Form,” *Journal of Musicological Research* 7/2-3 (1987): 215-257.
- Calvocoressi, Michael D. y Abraham, Gerald. *Masters of Russian Music*. New York: A. A. Knopf, 1936.
- Cone, Edward. “Sound and Syntax: An Introduction to Schoenberg’s Harmony.” *Perspectives of New Music* 13 (1974): 21-40.
- Cross, Charlotte M., and Russell A. Berman, eds. *Schoenberg and Words: The Modernist Years*. New York and London: Garland, 2000.

- Cross, Charlotte M. "Three Levels of 'Idea' in Schoenberg's Thought and Writings." *Current Musicology* 30 (1980). 24-36.
- Dahlhaus, Carl. *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980 (original *Zwischen Romantik und Moderne: Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*. Munich: Musikverlag Emil Katzwichler, 1974).
- . "Schoenberg and Programme Music." En *Schoenberg and the New Music: Essays*. Traducido por Derrick Puffett y Alfred Clayton. Cambridge y New York: Cambridge University Press, 1987.
- De la Motte, Diether. *Armonía*. Barcelona: Labor, 1989 (Original *Harmonielehre*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1976).
- Dehmel, Richard. *Weib und Welt*. Berlin: Schuster und Loeffler, 1896.
- Dudeque, Norton. *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)*. Aldershot, UK y Burlington, VT: Ashgate, 2005.
- Epstein, David. *Beyond Orpheus, Studies in Musical Structure*. Cambridge, MA: MIT Press, 1979.
- Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- . "Schoenberg's Creative Evolution: The Path to Atonality" *Musical Quarterly* 64, no. 2 (1978): 133-176.
- y Gilbert, Steven E. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W. W. Norton, 1982.
- Friedheim, Philip. "Tonality and Structure in the Early Works of Schoenberg." *PhD diss.*, New York University, 1963.
- Frisch, Walter. *Brahms and the Principle of Developing Variation*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.
- . "Schoenberg and the Poetry of Richard Dehmel." En *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 9 (1986): 137-179.
- . *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893-1908*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993.
- , ed. *Schoenberg and his World*. New Jersey: Princeton, 1999.
- , ed. *Brahms and His World*. New Jersey: Princeton, 1999.
- . *German Modernism: Music and the Arts*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005.

- Gay, Peter. *Schnitzler's Century: The Making of the Middle Class Culture, 1815-1914*. New York: W.W.Norton, 2002.
- Goehr, Alexander. "The Theoretical Writings of Arnold Schoenberg", *Journal of the Royal Musical Association* 100, no. 1 (1973): 85-96.
- Grimes, Nicole. "The Schoenberg/Brahms Critical Tradition Reconsidered", en *Musical Analysis*, 31/ii (2012) 127-175.
- Haimo, Ethan. *Schoenberg's Transformation of Musical Language*. Cambridge (GB): Cambridge University Press, 2006.
- Hirsch, Lily E. *A Jewish Orchestra in Nazi Germany: Musical Politics and the Berlin Jewish Culture*. Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press, 2010
- Kostka, Stefan, and Payne, Dorothy. *Tonal Harmony: With an Introduction to Twentieth-Century Music*. 4th ed. Boston: McGraw Hill, 2000.
- Kross, Siegfried. *Brahms the Symphonist*. En *Brahms. Biographical, Documentary and Analytical Studies*, editado por Robert Pascall, 125-146. Cambridge, GB: Cambridge University Press, 1983.
- Krummacher, Friedhelm, "Reception and Analysis: On the Brahms Quartets, Op. 51 No. 1 and 2", en *Nineteenth Century Music*, XVIII/I (1994).
- Kühn, Clemens. *Tratado de la Forma Musical*. Barcelona: Labor, 1992. (Original *Formenlehre der Musik*, Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1989).
- Leibowitz, René. *Schoenberg and His School: The Contemporary Stage of the Language of Music*. New York: Philosophical Library, 1949.
- Lewin, David. "On the 'Ninth Chord in Fourth Inversion' from *Verklärte Nacht*," *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 10, no. 1 (1987): 45-64.
- Lewis, Christopher. "Mirrors and Metaphors: Reflections on Schoenberg and Nineteenth-Century Tonality." *19th-Century Music* II (1987): 26-42.
- Macdonald, Malcolm. *Schoenberg*. London: Dent&Sons, 1976.
- Morgan, Robert P. *Twentieth-Century Music*. New York: W.W.Norton, 1991.
- Musgrave, Michael. "Schoenberg and Brahms: A Study of Schoenberg's Response to Brahms's Music as Revealed in His Didactic Writings and Selected Early Compositions." PhD diss., King's College, University of London, 1980.
- . "Schoenberg's Brahms", en *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives* (pp.123-138). Oxford y New York: Oxford University Press, 1990.
- . *The music of Brahms*, London: Routledge & Kegan Paul, 1985.

- , ed. *The Cambridge Companion to Brahms*. Cambridge, GB: Cambridge University Press, 1999.
- Neighbour, Oliver. "Arnold Schoenberg." En *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2nd ed., s.v. "Schoenberg, Arnold."
- Pankhurst, Tom. *SchenkerGUIDE: A Brief Handbook and Web Site for Schenkerian Analysis*. New York: Routledge, 2008.
- Pedneault Deslauriers, Julie. *"Music on the Fault Line: Sexuality, Gender, and the Second Viennese School, 1899-1925."* PhD diss., McGill University, 2009.
- Perle, George, *Composición Serial y Atonalidad. Una introducción a la música de Schönberg, Berg y Webern*. Barcelona: Idea Books, 1999 (Original *Serial Composition and Atonality*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991).
- Pfannkuch, Wilhelm. "Zu Thematik und Form in Schönbergs Streichsextett," *Festschrift Fiedrich Blume: Zum 70. Geburtstag*, ed. Anna A. Albert y W. Pfannkuch. Kassel: Bärenreiter, 1963. 258-271.
- Porter, Andrew, *Modern German Chamber Music*. En *Chamber Music*, editado por Alec Robertson, 390-409. Harmondsworth: Penguin Books, 1957.
- Reich, Willi. *Schoenberg: A Critical Biography*. Traducido por Leo Black. New York: Praeger, 1971.
- Reti, Rudolph. *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad: Estudio de algunas tendencias manifestadas en la música del siglo XX*. Madrid: Rialp, 1965 (Original *Tonality, Atonality, Pantonality: A Study of Some Trends in Twentieth Century Music*, London: Rockliff, 1958).
- Rosen, Charles. *Schoenberg*. Traducido por Fernán Díaz. Barcelona: Acantilado, 1983 (original *Schoenberg*. New York: The Viking Press, 1975).
- Rufer, Josef. *Composition with Twelve Notes Related Only to One Another*. Trad. Humphrey Searle. London. Rockliff, 1954.
- . *The Works of Arnold Schoenberg: A Catalogue of his Compositions, Writings, and Paintings*. Traducido por Dika Newlin. London: Faber&Faber, 1962.
- Salzer, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Charles Boni, 1952.
- Schenker, Heinrich. *Five Graphic Music Analyses*. New York: Dover Publications, 1969.

- Schmidt, Christian Martin, “Schönberg und Brahms”, *Autorschaft als historische Konstruktion: Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten Schönberg*, (2001)
- Schoenberg, Arnold. *Theory of Harmony*. Traducido por Roy E. Carter. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1978.
- . *Modelos para estudiantes de composición*. Buenos Aires: Ricordi, 1943.
- . *Arnold Schoenberg: Program notes (Analysis)*. 1950. En Arnold Schoenberg Center: <http://www.schoenberg.at/> [Ruta: Schoenberg >Compositions>Op.4> Notes] (visitado por última vez el 01/10/15).
- . *Fundamentals of Music Composition*. London: Faber&Faber, 1967.
- . *Funciones Estructurales de la Armonía*. Barcelona: Labor, 1990 (Original *Structural Functions of Harmony*. New York: Norton, 1969).
- . *Arnold Schoenberg-Letters*, ed. Erwin Stein, trad. E. Wilkins y E. Kaiser. London: Faber&Faber, 1974.
- . *Style and Idea*, ed. Leonard Stein, trans. Leo Black. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1975.
- . *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*. Editado, traducido y comentado por Patricia Carpenter y Severine Neff. New York: Columbia University Press, 1994.
- . *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre” (Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form)*. Ed. y trad. Severine Neff. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1994.
- Simms, Bryan R. *The Atonal Music of Arnold Schoenberg, 1908-1923*. Oxford y New York: Oxford University Press, 2000.
- Sirman, Berk. *Developing Variations, an Analytical and Historical Perspective*. Uppsala: Universidad de Uppsala, 2006.
- Slonimsky, Nicolas. *The Listener's Companion: Great Composers and Their Works*. Londres: Schirmer Trade Books, 2012.
- Strauss, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. New Jersey: Prentice Hall, 1990.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz. *Arnold Schoenberg: His Life, World and Work*. Traducido por Humphrey Searle. New York: Schirmer, 1978.
- Swafford, Jan. *Johannes Brahms, a Biography*. New York: Vintage Books, 1997.
- Swift, Richard. “Tonal Relations in Schoenberg’s *Verklärte Nacht*”, *Nineteenth-Century Music* 1, no. 1 (1977): 3–14

- Tymoczko, Dmitri. *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. Oxford y New York: Oxford University Press, 1911.
- Walter, Bruno. *Theme and Variations, an Autobiography*. London: Hamish Hamilton, 1966.
- Webern, Anton. "Schönbergs Musik." En *Arnold Schoenberg*, 22-48. Munich: Piper, 1912.
- . *The Path to the New Music*. Editado por Willi Reich. Traducido por Leo Black. Bryn Mawr, PA: Theodore Presser Company, 1963.
- Wellesz, Egon. *Arnold Schoenberg*, trad. W. H. Kerridge. London: Dent&Sons, 1935.
- Whittall, Arnold. *Schoenberg Chamber Music*. London: BBC Publications, 1972.
- . *Música romántica. Breve historia de la música desde Schubert a Sibelius*. Traducido por S. Alemany. Barcelona: Destino, 2001.
- Wintle, Christopher. "Schoenberg's Harmony: Theory and Practice" *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 4 (1980): 50-67