

Vilar Payá, Luisa

La recepción de la obra dodecafónica de A. Schoenberg y la relación entre su Suite para piano Op.25 y el Cuarteto para cuerdas K.464 de W. A. Mozart

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Año XXVIII, Nº 28, 2014

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Vilar Payá, Luisa. “La recepción de la obra dodecafónica de A. Schoenberg y la relación entre su Suite para piano Op. 25 y el Cuarteto para cuerdas K.464 de W. A. Mozart” [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 28.28 (2014). Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/recepcion-obra-dodecafonica-schoenberg.pdf> [Fecha de consulta:.....]

LA RECEPCIÓN DE LA OBRA DODECAFÓNICA DE A. SCHOENBERG Y LA RELACIÓN ENTRE SU SUITE PARA PIANO OP.25 Y EL CUARTETO PARA CUERDAS K.464 DE W.A. MOZART

LUISA VILAR PAYÁ

Resumen

La recepción de la música de A. Schoenberg se encuentra marcada por la defensa de la autonomía musical, que impregna los discursos teóricos de la mayor parte del siglo veinte, y por el énfasis en la heteronomía, que caracteriza el pensamiento del fin del siglo veinte y el principio del veintiuno. Como respuesta al ensayo *Toward a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg, Adorno and Stravinsky* de la musicóloga norteamericana Rose Subotnik, el análisis que aquí se presenta promueve un abordaje que considera, tanto los componentes autónomos (entre ellos, la serie, sus propiedades y su relación con la estructura de la obra), como los elementos que vinculan el discurso y la obra Schoenbergiana con el repertorio clásico. Con este fin se exploran las relaciones que surgen entre el *Minué* de la *Suite para piano* Op.25 y el análisis que el mismo Schoenberg realiza del *Minué* del *Cuarteto para cuerdas* K 464 de W.A. Mozart.

Palabras clave: Autonomía - Heteronomía _Schoenberg – Subotnik – Serialismo

Abstract

The reception of Arnold Schoenberg's music is marked by the defense of musical autonomy, which pervades theoretical thought throughout the Twentieth Century; and the emphasis on heteronomy, which characterizes more recent approaches. In response to Rose Subotnik's essay *Toward a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg, Adorno and Stravinsky*, our analysis promotes an approach that considers both the autonomous aspects provided by the series (its properties and its connection with the structure of the work), as well as the relationship between Schoenberg's work and the classical repertoire. Our study links the Minuet from the *Suite for Piano* Op.25 with Schoenberg's own analysis of Mozart's String Quartet K464.

Key words: Autonomy – Heteronomy _ Schoenberg – Subotnik – Serialism

* * *

Introducción

Dentro del repertorio musical escrito en el siglo veinte, la obra dodecafónica de Arnold Schoenberg se sitúa al centro de las disputas más profundas y frecuentes entre compositores, teóricos y musicólogos. El acercamiento a tan generalizada desavenencia y sus causas ilustra paradigmáticamente la manera como las herramientas del análisis musical, la historiografía y la teoría del arte y de la música inciden sobre la percepción de un objeto de estudio. Vista desde un ángulo más amplio—en donde quedan englobadas las posturas específicas de las áreas de conocimiento aquí mencionadas—la recepción de Schoenberg se revela marcada por la defensa de la autonomía musical, que impregna la teoría del arte de la mayor parte del siglo veinte, y por el énfasis en la heteronomía, que caracteriza el pensamiento posterior y más reciente.

La polémica en torno a Schoenberg recibe un giro particular cuando, a fines de los ochenta, Rose Rosengard Subotnik introduce en la discusión conceptos provenientes de Jacques Derrida (1930-2004), Fredric Jameson (1934), Gayatri Spivack (1942), y Jonathan Culler (1944). Su ensayo titulado *Toward a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg, Adorno and Stravinsky* aparece por vez primera en el *Festschrift* de 1988 dedicado a Leonard Meyer.¹ Se vuelve a publicar en el segundo de los dos libros de Subotnik, *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music* de 1991 y *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society* de 1995.² El contenido y los títulos de ambos libros manifiestan el diálogo que mantiene Subotnik con el principio de variación perpetua o variación en desarrollo propuesto por Schoenberg. Dada la recepción que ha tenido, y por estar inserto en las discusiones entre teóricos y musicólogos—hoy más moderadas pero no totalmente resueltas—, el abordaje de Subotnik constituye una importante pieza dentro de la musicología norteamericana.³

No resulta extraño ver a Schoenberg convertido en uno de los ejemplos más citados entre los defensores y detractores de las corrientes musicales englobadas bajo la denominación de modernismo musical.⁴ A lo largo de su vida el compositor recurre a las ideas de organicidad, linealidad, progreso y originalidad con el fin de legitimar su producción musical; utiliza este

¹SUBOTNIK, C., 1988.

²Las dos versiones del ensayo “Toward a Deconstruction of Structural Listening” de 1988 y 1996 son iguales, con excepción de ajustes editoriales menores.

³Algunas respuestas a este importante artículo se reúnen en DELL’ANTONIO, A., 2004.

⁴Si bien en castellano el término puede ser problemático, el uso que aquí se le da al término ‘modernismo’ se encuentra ya generalizado en la musicología de habla inglesa, alemana y francesa.

marco conceptual tanto en la defensa de sus autores predilectos, como en los análisis que apoyan su práctica teórica y pedagógica. Sin embargo, para entender a fondo la obra y el discurso Schoenbergiano también deben tomarse en cuenta los distintos propósitos de sus escritos, el contexto de algunas de sus aseveraciones más conocidas, la forma como su discurso visto de manera más extensa matiza posiciones momentáneas extremas y, lo más importante, lo que no dijo en palabras pero quedó plasmado en su música.

* * *

Schoenberg, Subotnik y la deconstrucción de la escucha estructural.

Junto con el ideal de autonomía Subotnik analiza la manera como se enseña a escuchar música y precisa: “el objeto de la escucha estructural es una estructura que *en un sentido* es abstracta”, pero esto constituye solamente uno de los polos del “marco más general y dialéctico en el que las concepciones de la música occidental se han desarrollado”.⁵ Subotnik postula el parámetro histórico de la música como el polo opuesto y añade que éste queda desatendido, gracias un nietzscheano olvido implicado en la escucha estructural, “un método que *principalmente* concentra la atención en las relaciones formales establecidas a lo largo de una sola obra”.⁶

Al especificar ‘en un sentido abstracta’ y ‘principalmente’ la misma Subotnik muestra la complejidad del tema ya que Schoenberg y Adorno, los principales autores contra quienes se dirige, no niegan la relación que guardan las estructuras abstractas con las prácticas sociales.⁷ Por otro lado, en la descripción del proceso de audición estructural, Subotnik recurre a un tema reiterativo en los escritos de Schoenberg: el escucha sigue y entiende el desenvolvimiento temporal de la obra gracias al cúmulo de relaciones que se generan a partir de una concepción unificadora comprendida en la ‘idea’ musical.⁸ De esto, lo que más destaca y critica es la manera como el argumento se centra en la existencia una lógica universal, al mismo tiempo que ignora, o desplaza a un segundo plano, el conocimiento de convenciones auditivas dependientes de condiciones espacio-temporales determinadas y cambiantes.

⁵SUBOTNIK, R., 1996: 148-149 (trad. y énfasis de la autora).

⁶*Ibidem* (trad. y énfasis de la autora).

⁷ Stravinsky queda fuera de este ensayo porque éste se concentra en la recepción de Schoenberg y porque termina jugando un rol menos protagónico en el argumento de Subotnik.

⁸SUBOTNIK, R. op.cit.:150.

“[...] una lógica estructural válida y accesible a cualquier persona que tenga uso de razón, una escucha estructural que desalienta los tipos de comprensión que requieren un conocimiento cultural específico de las cosas externas a la estructura compositiva, como son las asociaciones convencionales y los sistemas teóricos. Esto incluye el sistema dodecafónico y la construcción de una ‘serie’ particular, aunque no excluye, y de hecho no puede excluir, la familiaridad cultural que se tenga con la dinámica de la tonalidad. En la formulación de Adorno, hasta conocer el nombre del compositor o de una composición pudiera enturbiar la pureza del proceso deseado. La audición estructural es un modo activo de escuchar que, cuando tiene éxito, le da al oyente la sensación de componer la pieza en tanto ésta se va actualizando durante el transcurso del tiempo.”⁹

El énfasis en la coherencia estructural del objeto artístico, unido a la idea de desinterés estético deviene en una de las líneas más recurrentes del pensamiento occidental postkantiano. Sin duda a partir del siglo XVIII, esta postura se ve imbricada, cada vez más, en el desarrollo y teorización de la música instrumental. Al mismo tiempo, ello no elimina la presencia continua y consciente de elementos que residen ‘fuera de la obra’ entre otros, los vínculos de interdependencia e intertextualidad que se van creando entre las distintas obras del repertorio clásico, el devenir histórico de los estilos y formas musicales, y la relación que todo esto guarda con la danza, el teatro y la literatura. Acertadamente Subotnik subraya que la escucha estructural se convierte en una violación cultural de la misma tradición musical que mejor ejemplifica: el clasicismo vienés, un estilo que realiza con cierto éxito el ideal de autonomía estructural.¹⁰ Subotnik no pretende la eliminación de la audición estructural, su meta es otra: señalar las graves omisiones en las que cae cuando se desvincula a la música de su contexto histórico y de las maneras como la mayor parte de la población escucha.

“El conocimiento restringido a estructuras determinadas no proporciona acceso a aspectos cruciales de la música en tanto ésta forma parte de la historia o como ésta es en realidad percibida. Admitir esos aspectos como el punto de partida del conocimiento musical no evade, ni el análisis concomitante de la estructura, ni la extensión del pensamiento racional a un área cada vez más amplia del dominio de la experiencia en donde el significado y el valor de la música se definen, en última instancia, y de forma continua.”¹¹

⁹*Ibidem* (trad. de la autora).

¹⁰*Ibidem*: 161.

¹¹*Ibidem*: 175 (trad. de la autora).

El ensayo de Subotnik aparece en un momento en que el estudio de la teoría de la música cobra gran fuerza en los USA, con la creación de revistas especializadas y con la implementación de programas académicos separados de la musicología histórica. Forman parte del origen de este desarrollo los artículos sobre Schoenberg de Milton Babbitt publicados en los cincuentas y sesentas, época en que la musicología norteamericana presta poca o nula atención a la música del siglo veinte. Así, la obra dodecafónica de Schoenberg aporta un capital simbólico de suma importancia: un reconocido compositor europeo emigrado a los USA, un compositor y teórico interesado en una visión del futuro de la música. Además, el repertorio dodecafónico ayuda a subrayar y justificar la apertura de un campo académico no interesado en la historia, sino en procesos creativos sujetos de análisis matemático. Ahora bien, el ideal de autonomía se subraya no sólo para diferenciar y presentar la sistematicidad del nuevo campo universitario, sino porque los compositores que lo impulsan siguen las tendencias internacionales del modernismo tardío de los sesenta.

Llama la atención la manera tan diferente como los franceses y los norteamericanos reaccionan ante Schoenberg, algo que Subotnik no considera en su estudio; mientras que Babbitt se concentra en el poder organizativo de la serie, Boulez le reprocha a Schoenberg no abandonar en su música dodecafónica formas y fraseos vinculados con la tradición clásica vienesa.

Subotnik no aborda las diferentes interpretaciones de Schoenberg y, aunque intenta en muchos momentos marcar diferencias entre Schoenberg y Adorno, su lectura del primero está altamente influenciada por las ideas del último. Tampoco toma en cuenta Subotnik que el compositor habló tanto de 'idea' como de 'estilo'. Finalmente, en lo relativo al dodecafonismo y más identificada con las posturas norteamericanas que con las europeas, Subotnik termina asumiendo una interpretación lineal y futurista de Schoenberg restándole importancia a su interés por incluir, *dentro de su música dodecafónica*, elementos formales y estilísticos provenientes de la música barroca y clásica.

“A pesar de que Adorno expresó serias objeciones al método dodecafónico, el cual Schoenberg explicó con tanto cuidado y generosidad, los dos hombres se entregan íntegramente a la meta de reducirla música a lo que podría llamarse sustancia estructural pura, una condición de en la cual cada elemento justifica su existencia a través de su relación con un principio estructural gobernante. Por ello, ambos hombres defienden el principio de la ‘no redundancia’ en la música, un principio con muchas ramificaciones en la composición, incluyendo la justificación del cromatismo y la disonancia, algo que exploran en detalle, ambos defienden el renunciamiento a

convenciones preexistentes y determinadas externamente como lo son el fraseo simétrico y los refranes.”¹²

Caben aquí varias aclaraciones: los escritos de Schoenberg sobre dodecafonía son escasos, cortos y demasiado generales, particularmente cuando se considera la extensión de sus textos sobre armonía tonal y el detalle con el que analiza una obra musical cuando quiere mostrarla a sus estudiantes. A diferencia de esto, Schoenberg nunca enseña composición dodecafónica. Además, sus referencias a la dodecafonía reflejan más el ambiente intelectual de la época, que su manera de componer. Schoenberg defiende con singular empeño su liderazgo y su capacidad inventiva. La dodecafonía juega un importante rol en ello, al mismo tiempo, critica a aquellos que ‘cuentan las notas’.¹³ En términos de técnica de composición llama menos la atención lo que dice, que la cantidad e importancia de los detalles sobre su obra que evita mencionar.

La coherencia de la obra musical es, ciertamente, uno de los aspectos más importantes para Schoenberg. No obstante, en lugar de intentar mostrar cómo funcionan sus obras dodecafónicas más bien parece que, en su obsesión por llegar primero y crear una distancia temporal de sus contemporáneos y discípulos, Schoenberg decide explicar sólo lo mínimo. Es más, algunas de sus aseveraciones resultan más bien engañosas y encaminadas a llamar la atención y sobrevivir el presente. El futuro lo depositaba en la buena hechura de sus obras y en la capacidad del oído humano para adaptarse y reconocer coherencia ahí en donde existía.

El minué de la Suite para piano Op. 25.

Los dos ensayos en donde, aunque de manera bastante general, Schoenberg describe su trabajo con series dodecafónicas son: *Composición con doce sonidos I* de 1941 y *Composición de doce sonidos II* de 1948.¹⁴ En este último aparece la versión más citada de los principios de no redundancia y equivalencia de los doce sonidos:

¹²*Ibidem*: 155 (trad. de la autora).

¹³Por ejemplo, su reacción al artículo de 1936 de Richard S Hill, SCHOENBERG, A., 1984: 214

¹⁴La palabra “tone” se ha traducido como ‘sonido’ y, para facilitar la lectura, se ha decidido usar la palabra ‘sonido’ como equivalente a ‘sonido-clase’ (esta última, una terminología posterior a Schoenberg). En otras palabras, cuando se habla de “Do” se entiende que puede ser cualquier “Do”, independientemente de su altura. Asimismo, cuando nos referimos a una nota específica, su altura se aclara, partiendo de que ‘Do₄’ equivale al ‘Do central’ del piano.

“La construcción de una serie básica de doce sonidos deriva de la intención de *posponerla repetición de cada sonido durante el mayor tiempo posible*. En mi *Teoría de la armonía* establezco que el énfasis otorgado a un sonido mediante su repetición prematura es capaz de realzarlo al nivel de una tónica. Empero, la aplicación regular del set de doce sonidos *enfatisa cada sonido de la misma manera, privando así a un solo sonido del privilegio de la supremacía*.”¹⁵

En este mismo texto Schoenberg aclara que “En las primeras etapas parecía inmensamente importante evitar cualquier similitud con la tonalidad”¹⁶ y procede a defender la capacidad del escucha para adaptarse a las nuevas combinaciones de sonidos:

“El escucha de hoy llega a tolerar estas disonancias de la misma manera como los músicos se acostumbraron a las disonancias de Mozart. De hecho, es correcto afirmar que la emancipación de la disonancia se ha logrado y que, en un futuro próximo, la música dodecafónica ya no será rechazada por ‘desacorde’.”¹⁷

Al contrario de lo que afirma Subotnik, lejos de evitar la intertextualidad, Schoenberg fomenta las referencias culturales que apoyan la percepción de continuidad y distribución del material musical. En su primera obra unificada por una serie dodecafónica, la *Suite para piano* Op.25 el compositor aprovecha el carácter, métrica y estructura de las danzas barrocas y clásicas que utiliza en el repertorio dodecafónico: la *Suite* Op.25 empieza con un Preludio, seguido por una Gavota, una Musette, un Intermezzo, un Minué y termina con una Giga. La manera como el discurso atonal de Schoenberg coincide con algunos de los fraseos y estructuras típicas de estas danzas es, precisamente, lo que objeta el modernismo más recalcitrante de Boulez. En realidad, como Schoenberg mismo aclara, lo único que él intenta evitar en sus obras dodecafónicas son las referencias explícitas a la tonalidad, la cual también implica un sistema de pesos y contrapesos armónicos que existe de manera independiente y previa a la obra. A esto le llama la “emancipación de la disonancia”.

Al mismo tiempo, como a continuación ilustra el análisis del *Minué* de esta *Suite* Op.25, el que *a priori* todos los sonidos tengan “los mismos derechos”, no evita que, una vez ordenados en una serie y plasmada ésta en una textura musical específica, algunos de ellos ejerzan roles que los diferencian entre sí, roles destinados a darle inteligibilidad al devenir musical. El énfasis dado a ciertos sonidos y los papeles que habrán de

¹⁵ SCHOENBERG, A., 1984: 246 (trad. de la autora).

¹⁶ *Ibidem* (trad. de la autora).

¹⁷ *Ibidem* (trad. de la autora).

desarrollar a nivel estructural dependen ahora de las propiedades de la serie y de las decisiones del compositor al momento de escribir una obra. Este aprovechamiento de las características específicas de una serie puede verse en la manera como Schoenberg describe el tratamiento de los tres tetracordes como unidades independientes en el comienzo del segundo movimiento:

“Esta desviación del orden es una irregularidad que puede justificarse de dos maneras. La primera se ha mencionado anteriormente: que la Gavota es el segundo movimiento y la serie se ha convertido en algo ya familiar. La segunda justificación se basa en la subdivisión del set básico en tres grupos de cuatro sonidos. Ningún cambio se produce dentro de estos grupos, sino que se les trata como pequeños conjuntos independientes. Este tratamiento se apoya en la presencia de una quinta disminuida, *Re^b*, -Solo *Sol-Re^b* como el tercer y cuarto sonidos en todas las formas del conjunto, y de otra quinta disminuida entre el séptimo y el octavo sonido. Esta similitud funciona como una relación que hace intercambiables los grupos.”¹⁸

Aparte de lo aquí descrito, Schoenberg no profundiza en la relación que guardan las propiedades de sus series con los diseños estructurales y el devenir armónico de sus obras. Dentro de este rubro sobresale la importancia otorgada a las díadas *La-Si^b* y *Mi-Fa* en el *Minué* (ver en la imagen 1 las cuatro manifestaciones de la serie que predominan a lo largo de la Suite Op. 25).¹⁹



Imagen 1: Transposiciones de la serie dodecafónica utilizadas a lo largo de la Suite para piano Op.25 de Arnold Schoenberg.

¹⁸ SCHOENBERG, A., p.234 (trad. de la autora).

¹⁹ Dadas a las particiones que Schoenberg utiliza y dadas las propiedades de invariancia de la serie, a lo largo de la Suite se encuentran pasajes que corresponden a la división en tetracordes de otras transposiciones de la serie. VILAR, L., 2007.

Lo que Schoenberg llama “set básico” y que aquí denominamos P_0 presenta en sus extremos las notas-clase *Mi-Fa* y *La-Si^b*. Como puede verse en la imagen 1, estas dos díadas (en diferente orden) sirven también para demarcar I_6 y esto se convierte en una propiedad de la serie que el compositor explota a lo largo de la *Suite*: su manifestación en puntos estratégicos de los diferentes movimientos ayuda al escucha a identificar las propiedades de invariancia de la serie. Ciertamente trabaja en este sentido el despliegue del retrógrado del primer tetracorde de I_6 como Re^b_4 - Sol_4 - La_5 - Si^b_5 al final de la primera parte del *Minué*, (ver mano derecha del compás 11 en imagen 2).



Imagen 2: Schoenberg, compases 11-16 del *Minué* de la *Suite para piano* Op.25

Más allá de su función demarcativa, las díadas *La-Si^b* y *Mi-Fa* figuran a lo largo del movimiento como metas melódicas y armónicas que imparten unidad y coherencia a la estructura general del movimiento. En lo referente a la díada *La-Si^b* llama la atención la manera como el énfasis de la mano derecha en el compás 11 se retoma en los compases 15 y 16. Así culmina la secuencia planteada a lo largo de los compases 12-15, pasaje que conecta

las dos mitades del *Minué* (ver $La_5-Si^b_5$ en el compás 15 y $La_4-Si^b_4$ en el compás 16, imagen 2).

En *Arnold Schoenberg. Notes Sets Forms*, Silvina Milstein subraya la frecuencia de los arribos $La-Si^b$, aunque pasa por alto la relación formal que señalamos más adelante entre las díadas $La-Si^b$ y $Mi-Fa$:

“A lo largo del *Minué* la línea superior cierra repetidamente en Si^b (cc.7,16,24y 33), y en casi todas estas cadencias lineales el acercamiento ocurre desde el semitono inferior (la única excepción es el descenso por semitono en el compás 24), esto hace del Si^b la cadencia más importante de la pieza.”²⁰

Ahora bien, para subrayar ciertos sonidos e impartir de esta manera cohesión formal y direccionalidad armónica Schoenberg recurre a la conformación de redes cromáticas alrededor de un sonido o díada. Esto se escucha en el compás 16 en donde la mano izquierda despliega los tritonos Sol_3-Reb_4 y $Solb_3-Do_4$, los cuales tienen como centros los sonidos Sib y La , respectivamente. Este mismo pasaje del bajo termina en la díada Lab_3-Dob_3 , que implica centricidad en $La-Sib$. En términos de intencionalidad resulta interesante ver cómo, para aislar la díada $La-Sib$ en la mano derecha y para lograr esta red cromática, Schoenberg divide el primer tetracorde de I_6 en dos díadas que trabajan de manera independiente.

Un espejo de este ordenamiento de I_6 se escucha en el último compás del *Minué*, también en la mano izquierda. Como lo muestra la imagen 3, la centricidad implicada en $La^b_2-Do^b_3$ “resuelve” en el tercer tiempo del compás 32 en un Si^b_2 que antecede la díada final Mi_2-Fa_2 , y ésta última se escucha junto con un $La_4-Si^b_4$ que forma parte del último despliegue de P_0 en la mano derecha.



Imagen 3: Final del *Minué* de la *Suite para piano* Op. 25 de A. Schoenberg

²⁰ MILSTEIN, S., 1992:21 (trad. de la autora).

En algunos pasajes el uso de redes cromáticas funciona auditivamente; en otros la simetría es menos una pauta para el escucha y más un componente de experimentación, un indicio o ‘huella’ del proceso creativo. El interés de Schoenberg en este procedimiento quedó registrado en dos tablas de redes cromáticas escritas y conservadas por el mismo compositor entre los bocetos del Minué del Op.25 (imagen 4).



Imagen 4: Tablas de redes cromáticas conservadas por el mismo Schoenberg junto con los bocetos del *Minué* de la *Suite para piano* Op. 25

La atención otorgada a este tipo de proceso se encuentra también plasmada en la voz superior de la mano derecha del compás 32 (ver imagen 3). Por un lado el pasaje comienza con la anacrusa en $Mi^b_4-Sol^b_4$. Por el

otro, la díada Mi_3 - Fa_3 queda colocada exactamente en el centro del compás, tanto rítmicamente como en términos de registro: Fa_3 es justo el centro de Sol^b_2 y el Re_4 , la nota más baja y la más alta de la sonoridad que lo antecede. En otras palabras, Schoenberg “justifica” o “apuntala” en distintos niveles de análisis e intencionalidad la importancia de las díadas- clase Mi - Fa y La - Si^b . Los procesos aquí descritos se escuchan siguiendo patrones más tradicionales como la colocación de estos sonidos en las voces extremas, así como el arribo en tiempo fuerte y la importancia que se les ha dado como objetivos melódicos en momentos estructurales estratégicos.²¹

La comparación de los primeros compases mostrados en las imágenes 2 y 3 permite ver la manera como se interrelacionan algunos de estos momentos estratégicos: el mismo material que se escucha en compás 11 (al final de la primera parte) regresa como preámbulo del compás final. Las variaciones que ocurren entre las dos mitades de esta sección del *Minué* se observan en la imagen 5. El pasaje, que comienza con una secuencia de los compases 5 y 6 termina, al final del compás 7 acentuando la díada La - Si^b , particularmente el carácter demarcativo del Si^b . El propósito de esta imagen es mostrar que el material añadido o cambiado en la segunda mitad acentúa el Fa como punto de referencia. Más adelante, en el compás 27 se escucha la nota más baja de todo el movimiento, un Fa_1 que anticipa el Fa_2 del final de la mano izquierda en el compás 33 (Imagen 3).



Imagen 5: Schoenberg, comparación de los compases 5-7 y 21-24 del *Minué* de a *Suite para piano* Op.25

²¹Mi análisis del manejo de ejes simétricos en la *Suite para piano* Op.25 no ha sido publicado hasta ahora, pero ha sido presentado en diversos momentos en forma de conferencia y aparece citado en TARUSKIN, R., 2005:699.

Relación entre el minué de la *Suite Op.25* y el minué del *Cuarteto K.464* de Mozart.

En contraste con lo poco que habla sobre dodecafónica, o en general sobre su obra, Schoenberg deja numerosos ensayos y libros en donde analiza el repertorio tonal y la naturaleza misma de la tonalidad. Entre éstos se encuentran los libros que el compositor diseña y en los que expande sus apuntes para clase, aunque se publican de manera póstuma. Nos interesa aquí *Fundamentos de Composición Musical* por dos razones. Primero, porque contiene un análisis del minué del *Cuarteto para cuerdas K.464* de Mozart que esclarece algunos de los procesos utilizados por Schoenberg en el *Op.25*. Segundo, porque muestra un lado diferente al descrito por Subotnik, un compositor interesado en hablarle a sus estudiantes tanto de autonomía como de heteronomía musical: “El carácter del minué puede ser, desde melodioso y sin pretensiones (por ejemplo, Beethoven, Op.31/3-III), hasta obcecado e insistente (Mozart, Sinfonía N°40 en Sol menor), pero en general, tanto el carácter como el *tempo*, es moderado.”²² Se subrayan también los antecedentes históricos y la manera como éstos continúan manifestándose en su estilización como movimiento de la suite barroca o la obra clásica. “Como el minué era la danza favorita de las cortes del siglo XVIII, no requería de un ritmo tan acentuado como el de las danzas más populares.”²³

En relación a la estructura musical, Schoenberg anota que “en otras formas provenientes de la danza, la armonía a menudo permanece sin cambios durante varios compases, pero en el minué rara vez dura más de uno o dos compases, y muchas veces hay dos o más armonías dentro de un sólo compás.”²⁴ Esta última observación resulta interesante porque en el minué de la *Suite Op.25* cada transposición de la serie tiende a circunscribirse a uno o dos compases (en la imagen 2 puede verse este caso).²⁵ Asimismo, hay momentos en los que dos transposiciones de la serie se escuchan de manera simultánea en el lapso de uno o dos compases (ver imagen 3).

En *Fundamentos de Composición Musical* la discusión del género minué sigue el patrón del libro: una vez expuestas brevemente las características una estructura o género musical, Schoenberg examina algunos ejemplos del repertorio y procede a marcar, sobre la reducción para

²² SCHOENBERG, A., 1980: 141 (trad. de la autora).

²³ *Ibidem* (trad. de la autora).

²⁴ *Ibidem* (trad. de la autora).

²⁵ Para un estudio detallado de este aspecto de la relación entre la métrica y el uso de series dodecafónicas en Schoenberg ver HYDE, M. 1983, 1984 y 1985.

piano de algunas obras o pasajes, los elementos que le interesa destacar, particularmente el comportamiento de ciertos motivos, sus inversiones y sus variaciones.

Lo primero que llama la atención es el rol del minué del K.464 dentro del argumento, particularmente ante lo que se esperaría del género:

“Aunque muchos movimientos del repertorio clásico combinan homofonía y contrapunto, existe una diferencia fundamental entre estas técnicas. El tratamiento homofónico-melódico depende, básicamente, del desarrollo de un motivo por medio de la variación. Por contraste, el tratamiento contrapuntístico no varía el motivo, pero muestra las posibilidades de combinación inherentes al tema o temas básicos.”²⁶

Ante esta situación señala:

“El *Minué* del Cuarteto de cuerdas en La, K.V.464 de Mozart representa un raro ejemplo de la verdadera fusión de las dos técnicas. Los tres motivos, A, B, y C pueden ser considerados circunscripciones de un cuarto [...]. Los dos temas principales, A y B, admiten imitaciones canónicas e inversiones: incluso aparecen simultáneamente con sus inversiones. [...] Junto a la presentación de los valores de contrapunto, se encuentra también la variación habitual de los motivos básicos (cs.22-24), y hay incluso una *codetta* (cs.. 25-28”.²⁷



**Imagen 6: Comienzo del minué del cuarteto para cuerdas
K. 464 de W.A Mozart**

Tanto en la descripción, como en las marcaciones que realiza sobre la reducción para piano, Schoenberg subraya el comportamiento de estos dos motivos al final del minué, en los compases 55-64. Su análisis se concentra

²⁶ SCHOENBERG, A., 1980: 142 (trad. de la autora).

²⁷ *Ibidem* (trad. de la autora)

en la combinación-yuxtaposición de temas A y B en los compases 59-62, en la imitación de los violines en estos mismos compases, y en la inversión del tema A en el violoncello en los cc. 57-58. También señala el espejo que se forma en los violines en los compases 69-72.²⁸



Imagen 7: Final del minué del cuarteto para cuerdas K. 464 de W.A. Mozart

Más allá de estas observaciones, la conclusión de este Minué exhibe características que llaman la atención de cualquier estudioso de la música y que, según nuestro postulado, Schoenberg tiene en cuenta cuando compone el minué de la *Suite Op. 25* y cuando, décadas después, compara el tema de los 'acordes' atonales a las disonancias del compositor vienés. Sin duda Mozart regala con esta música uno de esos momentos que se convierten en ejemplos particularmente apreciados por su ingenio y porque permiten enseñar, de manera clara y sintética, la complementariedad de los elementos y parámetros que conforman el comportamiento tonal y el musical en general. Entre los varios ángulos desde los cuales puede estudiarse el pasaje del K.464, destacan dos que lo convierten en un punto de referencia para el minué dodecafónico de Schoenberg. El primero puede ilustrarse mediante un análisis de Leonard Meyer en donde los comienzos de

²⁸*Ibidem*: 142-143 y 146-149.

los motivos denominados A y B por Schoenberg van formando dos líneas complementarias que avanzan hasta llegar a su meta armónica, el *Do#* del compás 65, el cual habrá de descender para alcanzar la tónica en el compás 68.²⁹ Meyer no cita a Schoenberg, su análisis representa un ángulo completamente diferente que tiene como meta ilustrar patrones simétricos dentro de una misma línea melódica.



Imagen 8: Fragmento del análisis de Leonard Meyer de la melodía del primer violín, compases 55-68 del Minué del Cuarteto para cuerdas K.464 de W.A. Mozart.

Schoenberg seguro encuentra una relación entre este tipo de procedimiento tonal y las redes cromáticas con las que trabaja en el minué de la *Suite Op. 25*. Además, esto ocurre en una obra en donde Mozart también manobra con inversiones-espejo, una las operaciones básicas de la serie dodecafónica. Por otro lado, cabe recordar que es, precisamente, en el minué de la *Suite Op. 25*, en este caso en el *Trío*, en donde Schoenberg coloca el ejemplo más básico de la relación entre la serie y su inversión plasmados ya en pasaje musical (comparar imágenes 9 y 10).



Imagen 9: Comienzo del Trío del minué de la Suite para piano Op. 25 de A. Schoenberg



Imagen 10: Comparación del final del minué del K. 464 de W.A. Mozart con el comienzo del trío del minué del Op.25 de A. Schoenberg

²⁹ MEYER, L.1973: 178-181.

El final del *Minué* del K.464 remite también al tema de las disonancias de Mozart mencionadas por Schoenberg en la comparación que establece con el repertorio serial: 'El escucha de hoy llega a tolerar estas disonancias de la misma manera como los músicos se acostumbraron a las disonancias de Mozart'.³⁰ En el tiempo fuerte de los compases 60 y 62 la apoyatura implicada desde el comienzo del movimiento se ve aquí, reforzada, reiterada verticalmente. Al mismo tiempo, la combinación y transformación de motivos, tan valorada por Schoenberg ocasiona una serie de cruces cromáticos disonantes tanto horizontales como verticales, entre ellos, *La*[#] de la viola y violoncello vs. *La* en el segundo violín (cc.59-60), *Do* de la viola y violoncello vs. *Do*[#] en el primer violín (c.60), *G*[#] de la viola y el violoncello vs. *Sol* del violín 2 (cc.61-62), *Si*^b de la viola y el violoncello vs. *Si* del primer violín (c.62), la octava disminuida del primer violín en el paso del compás 64 al 65. Al mismo tiempo, el pasaje fluye gracias a la identidad de los motivos, una combinación genial de complejidad y sencillez muy típica de Mozart.

Dos obras de extraordinaria factura cuya recepción no deja de presentar algunas ironías ya que el artículo de Subotnik está escrito precisamente en honor a Meyer.

* * *

Conclusión.

Para Schoenberg la serie de doce sonidos y sus transformaciones garantiza un orden lógico y, por lo tanto, inteligibilidad. Al principio la obra dodecafónica puede parecer disonante pero, al acostumbrarse al nuevo orden, el escucha comienza a comprender e involucrarse con el devenir musical. Llama la atención que, entre todos los autores que pueden mencionarse, Schoenberg recurre a Mozart para ilustrar este punto. El estudio del *Minué* de la *Suite para piano Op.25* muestra cómo las palabras del compositor se vuelven más específicas, incluso toman matices diferentes, cuando se analizan junto con elementos de su música no mencionados por el compositor en ninguno de sus escritos sobre música dodecafónica.

Igualar consistencia lógica e inteligibilidad resulta una extralimitación si no se toman en cuenta los procesos contrapuntísticos y formales con los que Schoenberg apuntala la comprensión auditiva de sus obras dodecafónicas. Como lo demuestran las más de ocho décadas posteriores a la aparición de la *Suite Op. 25*, el compositor exagera la equivalencia a Mozart puesto que la dodecafónica Schoenbergiana representa una ruptura más radical; la relación con el repertorio inmediatamente anterior es

³⁰SCHOENBERG, A., 2984 246 (trad. de la autora).

diferente y su pretensión de autonomía mucho mayor. Al mismo tiempo, ello no quiere decir que Schoenberg deseche el rol de los códigos culturales en la audición musical. Al contrario, el empleo de los esquemas formales de la música barroca y clásica es parte sustancial de su argumento, incluso intenta reproducir en la dodecafonía un proceso de desarrollo similar. Así, en la *Suite Op. 25*, la primera obra unificada por una serie de doce sonidos, Schoenberg recurre a las mismas estructuras y referencias estilísticas que sirven para asentar la funcionalidad de la tonalidad dentro del repertorio instrumental.

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COOK, NICHOLAS

2004 "Epistemologies of music theory", *The Cambridge History of Western Music Theory*. Londres: Cambridge University Press, pp. 78-105.

COVACH, JOHN

2004 "Twelve-tone theory", *The Cambridge History of Western Music Theory*, Londres: Cambridge University Press, pp. pp. 603-625.

DELL' ANTONIO, ed.

2004 *Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing*. Berkeley: University of California Press.

HAIMO, ETHAN

1987 "Editing Schoenberg's Twelve-Tone Music", *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, 8 (1987), California: The Arnold Schoenberg Institute, pp.471-94.

1990 *Schoenberg's Serial Odyssey. The Evolution of his Twelve-Tone Method, 1914-1928*. Oxford: Clarendon Press.

HILL, RICHARD

1936 "Schoenberg's Tone-Rows and the Tonal Systems of the Future", *The Musical Quarterly* 22/1 (1936), Nueva York: The Oxford University Press, pp. 14-37.

HYDE, MARTHA

1983 "The Format and Function of Schoenberg's Twelve-Tone Sketches", *Journal of the American Musicological Society*, 36, California: California University Press, pp. 453-80.

- 1984 "A Theory of Twelve-Tone Meter", *Music Theory Spectrum*, 6 (1984), California: California University Press, pp.14-51.
- 1985 "Musical Form and the Development of Schoenberg's Twelve-Tone Method", *Journal of Music Theory*, 29, no. 1, Durham, NC:Duke University Press, pp. 85-143;

HAZAN, OLGA

- 2010 *El mito del progreso artístico. Estudio crítico de un concepto fundador del discurso sobre el arte desde el Renacimiento*, trad. Gabriel Menéndez Torrellas, Madrid: Akal. Original [1999] en francés: *Le mythe du progrès artistique*.

MEYER, LEONARD B.

- 1973 *Explaining Music. Essays and Explorations*. Chicago: The University of Chicago Press.

MILSTEIN, SILVINA

- 1992 *Arnold Schoenberg: notes, sets, forms*, Cambridge: Cambridge University Press.

SHAWN, ALLEN

- 2002 *Arnold Schoenberg's Journey*, Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.

SCHOENBERG,ARNOLD

- 1984 *Style and Idea*, ed. Leonard Stein, Berkeley: University of California Press, 1984.
- 1980 *Fundamentals of Musical Composition*, Londres: Faber. [Primera edición 1967].
- 1995 *The Musical idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*, Eds. Patricia Carpenter y Severine Neff, Nueva York: Columbia University Press.

SUBOTNIK, ROSE ROSENGARD

- 1988 "Toward a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg, Adorno and Stravinsky", *Explorations in Music, the Arts, and Ideas. Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, Eds. Eugene Narmour y Ruth A. Solie,Stuyvesant, Nueva York: Pendragon Press: 1988, 87-122.

- 1991 *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press: 1991.
1995 *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*. Minneapolis, University of Minnesota Press: 1995.

TARUSKIN, RICHARD

- 2006 *The Oxford History of Western Music*, Vol 4. Nueva York: Oxford University Press.

VÁZQUEZ, HEBERT

- 2006 *Fundamentos teóricos de la música atonal*. México, DF: Universidad Nacional Autónoma de México.

VILAR PAYÁ, LUISA

- 2007 "Interpretando a Schoenberg: La música y la matemática", coord. Gonzalo de J. Castillo Ponce, *Cima y Sima: La acción multidisciplinaria en la musicología*, México: Universidad Autónoma de Zacatecas-Plaza y Valdés, pp.129-154.

* * *

Luisa Vilar Payá. Doctora en musicología histórica con especialidad en teoría de la música. Graduada por la Universidad de California en Berkeley y por Columbia University, NY. Actualmente se desempeña como profesora-investigadora de tiempo completo en el Departamento de Artes de la Universidad de las Américas Puebla. Ha sido citada, entre otros, por Richard Taruskin en la *Oxford History of Music* y por Joseph Auner en *Journal of Music Theory* y ha impartido clases en la Universidad Católica Argentina, Universidad Veracruzana, Universidad Iberoamericana y la Universidad del Claustro de Sor Juana en México. Premiada por su trabajo de investigación sobre Arnold Schoenberg con las distinciones Ingolf Dahl y Paul Pisk (American Musicological Society) y Mabelle McLeod Lewis (Stanford University). Nombrada Consejero de la American Musicological Society por el período 2000-2003. A partir de 2000 y durante 12 años fue, sucesivamente, Decana de Humanidades, Decana de Ciencias Sociales y Decana de Artes y Humanidades. En la actualidad participa también como profesora del Doctorado en Creación y Teorías de la cultura de la misma institución.

* * *