



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

Análisis Pianístico y Estilístico
de las Seis Pequeñas Piezas
para Piano Op. 19 de
Arnold Schonberg.

T e s i s
que presenta para su
Examen Profesional de
Licenciado en Piano

FUENSANTA FERNANDEZ DE VELAZCO.

México, D. F. 1985.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

INTRODUCCION.....	5
I.- PANORAMA ARTISTICO-CULTURAL EN VIENA DE 1890 A 1914	
1.1. MOVIMIENTOS SOCIALES.....	8
1.2. SCHNITZLER y HOFMANNSTAHL.....	10
1.3. SIGMUND FREUD.....	13
1.4. LA TERCERA SECESION VIENESA GUSTAV KLIMT y OTTO WAGNER.....	15
1.5. OSKAR KOKOSCHKA y ARNOLD SCHÖNBERG.....	21
II.- ARNOLD SCHÜNBERG CARACTERISTICAS DE LA OBRA Y DEL HOMBRE.	
2.1. ESQUEMA BIOGRAFICO.....	34
2.2. CRONOLOGIA.....	40
2.3. PRODUCCION PIANISTICA DE ARNOLD SCHÖNBERG.....	44
III.- LAS SEIS PEQUEÑAS PIEZAS PARA PIANO Op. 19.	
3.1. ANALISIS.....	52
3.2. ANALISIS COMPARATIVO ENTRE ALGUNAS DE LAS PIEZAS PARA PIANO Op. 19 Y OBRAS DE KANDINSKY EN BASE A SU ESTRUCTURA.....	75
3.3. HACIA UNA INTERPRETACION DE LAS SEIS PEQUEÑAS PIEZAS Op. 19 DE ARNOLD SCHÖNBERG.....	83
CONCLUSIONES.....	107
BIBLIOGRAFIA.....	110

INTRODUCCION

El propósito de esta tesis es hacer un análisis desde el punto de vista estético, pianístico y estructural de las Seis Pequeñas Piezas para Piano Op. 19 de Arnold Schönberg.

Schönberg al crear estas piezas estaba creando un mundo de posibilidades musicales que ofrecía el nuevo lenguaje atonal; pero para poder comprender el significado musical y estético de estas piezas, así como el porqué de la utilización de un lenguaje atonal, me vi en la necesidad de conocer el medio en que vivió Schönberg cuando escribió esta obra, es decir, analizar la atmósfera tanto artística como cultural y social que se estaba desarrollando a su alrededor. Este punto se va a tratar precisamente en el primer capítulo. Dividí el capítulo en cuatro incisos, el primero de ellos trata de definir el carácter de la herencia cultural austríaca (en parte aristocrática y estética, en parte burguesa, legalista y racionalista) con la que se enfrentaron los artistas de la época.

En el segundo se presentan dos figuras literarias: Arthur Schnitzler y Hofmannstahl que trataron de adaptar su arte, cada uno a su manera a los problemas de su clase social.

El tercero nos habla de la importancia de la aparición del libro "La Interpretación de los Sueños" de Sigmund Freud, dentro del terreno del arte, ya que la tendencia de ver el lenguaje bajo la forma de sueño era central en los artistas de fines del siglo XIX y comienzos del XX; pero uno de los principales cambios del pensamiento artístico se dió cuando algunos artistas como Kokoschka, se negaron a considerar el sueño como modelo de sus creaciones y expresar su arte sin recurrir a la elevación del sueño.

En el cuarto inciso se analizan los objetivos de la Tercera Secesión Vienesa encabezada por Gustav Klimt. Para ejemplificar a esta asociación de artistas se toman las obras de Klimt y Otto Wagner (figuras importantes dentro del grupo) para observar la rebelión contra la herencia estética en busca de lo "moderno" y después su inmersión en funciones meramente decorativas.

En el quinto y último inciso de este capítulo vemos como en el arte se va a dar un cambio, a partir de la figura de Ko koschka contra los objetivos estéticos de la Secesión Vienesa. El sentido de lo decorativo desaparece y sólo queda la transcripción directa de un estado de ánimo como impulso elemental del pintor. Cuando se realizaba este cambio dentro del arte, Arnold Schönberg se preparaba para hacer un cambio radical dentro del lenguaje de la música, rechazando la tonalidad, un acto al que denominó "emancipación de la disonancia". También en este mismo capítulo vemos como Schönberg se sentía muy atraído por la pintura y tuvo trato personal con Kokoschka. Dentro del campo de la pintura hizo varios retratos o "cabezas extrañas", en los cuales comunicaba la intensidad de su imaginación, obedeciendo, como los demás artistas expresionistas, a los impulsos del espíritu para alcanzar niveles más profundos.

Wassily Kandinsky se sentía atraído a las pinturas del músico, su idea de la pintura abstracta es coetánea a la idea de la música atonal de Schönberg.

El segundo capítulo de esta tesis sitúa dentro de este momento histórico al autor de las piezas Op. 19 y en él se estudia además, la importancia de dichas piezas dentro de la producción pianística de Arnold Schönberg.

El tercer capítulo está compuesto de tres incisos, en el primero se hace un análisis estructural de cada una de las piezas mediante la técnica del núcleo motivico, la utilización de la armonía basada en acordes de construcción similar a la del núcleo motivico, las partes que integran a cada una de las piezas, la atmósfera en que estas se desarrollan, etc.

En el segundo inciso se hace un análisis comparativo entre las piezas I, III y VI del Op. 19 con tres cuadros de Kandinsky en base a su estructura, y por último, en el tercer inciso se analizan los recursos musicales como son la agógica, dinámica, articulación y fraseo y se propone con éste análisis que hemos hecho a lo largo de los tres capítulos una interpretación de las mismas, haciendo uso de los recursos pianísticos del intérprete.

El espíritu que me animó al escribir esta tesis podría expresarse por la frase de Kandinsky:

"Cuando uno se hunde en las profundidades de su arte en busca de tesoros invisibles, trabaja para construir esa pirámide espiritual que llegará al cielo". (1)

(1) Brion, Marcel, Kandinsky, p. 93

I.- PANORAMA ARTISTICO-CULTURAL EN VIENA DE 1890 A 1914.

1.1. MOVIMIENTOS SOCIALES.

En el período comprendido entre estas fechas la ciudad de Viena, centro de Imperio Austríaco, fué uno de los mayores focos culturales, artísticos y políticos de Europa. Es precisamente en esta época cuando la industria se convierte en el centro de la vida económica y las grandes potencias industriales al necesitar mercados y materias primas se reparten el dominio del mundo. El gran capitalismo comienza a tener cada vez mayor fuerza y la sociedad se separa en dos clases antagónicas: la burguesía y el proletariado. Pero cuando la revolución burguesa se realiza y el capitalismo se encuentra libre de obstáculos, los ideales de la antigua comunidad aristocrática-feudal del Imperio Austríaco pierden su fuerza y se crea una tremenda crisis, de donde surgen dos grupos de valores: uno moral-científico y otro estético.

La cultura moral-científica de la burguesía vienesa, propugnaba por un sometimiento a normas de conducta muy estrictas e intachables dentro del campo de la ética; políticamente la aplicación de sus leyes y el orden social eran muy rígidas; e intelectualmente se daba más importancia a la supremacía de la mente sobre el cuerpo y hacia el progreso social a través de la ciencia, la educación y el trabajo.

La cultura estética de la burguesía es muy significativa porque de ella surge una nueva manera de percibir y crear de toda una clase en la vida del arte, y de manera individual una inquietud y una nueva sensibilidad hacia los estados psíquicos (gracias a las teorías Freudianas del inconsciente).

La cultura tradicional aristocrática, que también se regía con normas de conducta estrictas tanto personales como sociales y daba importancia a la ciencia, a la educación y al trabajo, tenía sobre todo valores estéticos basados en una gran tradición artística (Viena fué una de las ciudades donde el barroco y el clasicismo tuvieron gran auge) y se vió así confrontada, con la burguesía Austríaca, que se identificaba más

con los valores moral-científicos. La burguesía Austríaca no logro destruir a la Aristocracia ni fusionarse plenamente con ella; lo que dió por resultado una gran inestabilidad en el campo de los valores.

Los burgueses vieneses que en un principio tomaron el arte como un ejemplo de asimilación a la cultura aristocrática terminaron encontrando en él una escapatoria, un refugio del desagradable mundo de política crecientemente amenazante. En este intento de asimilación de una cultura aristocrática, el burgués culto se había apropiado de la sensibilidad estética y sensual en una forma distorsionada y altamente individualizada. La consecuencia de esto fué un narcisismo intelectual y una hipertrofia de la vida de los sentimientos. "La función del arte se transformó de un ornato en una esencia y de una expresión de valores en una fuente de valores". (1)

La herencia estética se transformó en una expresión de profunda intranquilidad, en una tendencia a considerar el placer como único fin de la vida y en una expresión de angustia amenudo agobiante.

Como reflejo de las tensiones sociales que vive Austria es ésta una época de reajuste de valores y de profundos cuestionamientos en las diversas esferas de la actividad cultural, una época de cambio. De esta crisis son testimonio obras de artistas como Klimt y Kokoschka en el campo de la pintura; de los literatos Schnitzler y Hofmannstahl; del arquitecto Otto Wagner; del músico Arnold Schönberg; y en el campo científico, la obra del psicoanalista Sigmund Freud.

(1) Schorske Carl E., Viena Fin-de-Siecle, p. 31

1.2. SCHNITZLER y HOFMANNSTAHL.

Und Kinder wachsen auf mit tiefen augen,
 die von nichts wissen, wachsen auf und sterben,
 und alle Menschen gehen ihre Wege...
 ... Was fromt das alles uns und diese Spiele,
 die wird doch gross und ewig einsam sind
 und wandernd nimmer suchen irgend Ziele?
 Was fromts, der gleichen viel gesehen haben?
 Und dennoch sagt der viel, der "Abend" sagt,
 ein Wort, darauf Tiefsinn und Trauer rinnt
 wie schwerer Honig aus den hohlen haben.* (1)

Los escritores de esta época fueron hijos tanto de la amena
 zada cultura aristocrática, como de la nueva burguesía. ¿Cuáles
 eran los valores que habían heredado?: Tanto a Schnitzler como
 a Hofmannstahl la sociedad y la cultura les parecían desespera-
 radamente pluralistas, carentes de cohesión y de dirección.
 Hofmannstahl escribe 1905: "La naturaleza de nuestra época,
 es la multiplicidad y la irresolución. Sólo puede reposar en
 'das Gleitende' (lo que se mueve, lo que se desliza), y sabe
 que lo que otras generaciones consideraban firme es, en reali-
 dad, 'das Gleitende'". (2)

En Arthur Schnitzler se encuentran presentes los dos grupos
 de valores de la cultura Austriaca: la moralista-científica y
 la estética. Durante más de diez años se dedico a la medicina
 y desde estudiante se sentía atraído por la psicología. Sirvió
 como auxiliar en la clínica de Theodor Meynert -maestro de
 Freud- y tuvo experiencia en técnicas de hipnosis clínica. Al
 igual que Freud, Schnitzler sentía una profunda tensión entre
 el actuar conforme a su herencia paterna de valores morales o
 conforme a su moderna convicción de que la vida instintiva era
 fundamental en el bienestar y la aflicción del ser humano; pe

* "Y crecen niños con ojos profundos,/que no saben nada, cre-
 cen y mueren,/y todos los hombres van por sus caminos.../
 ... ¿De qué nos sirve todo ésto y este juego,/de estar gran-
 des y eternamente solos/y no caminando nunca a ninguna meta?/
 ¿De qué nos sirve haber visto mucho?/Y sin embargo dice mucho
 el que dice 'Tarde',/una palabra de la que fluye gravedad y
 tristeza/ como pesada miel del panal hueco".

- (1) Hugo von Hofmannstahl, Ballade der aüsserend Lebens (Bala-
 da de la vida exterior) Valverde, Jose M. Historia de la
literatura Universal, p. 309
 (2) Schorske Carl E., Op. cit. p. 41

ro finalmente se decidió por la vida instintiva.

En base a los "play-boys" y las "süsse Mädel" (dulces muchachitas) de Viena -que representaban el elegante sensualismo de la época-, Schnitzler si pudo enfrentar al mundo de los instintos, y de ahí, tomar la esencia para los personajes de sus primeras obras.

"Lo que el autor expresaba en ellos era la compulsividad de Eros, sus satisfacciones, sus ilusiones, su extraña afinidad con Thanatos (el instinto de muerte) y su terrible capacidad de disolución de toda jerarquía social". (3)

A finales de los años noventa creció en Schnitzler el interés por el viejo mundo moral. En las obras teatrales "Parasitados" (1897), y "Frau Berta Garlan" (1900), demostró que las bases de la moral son muy frágiles, incluso para los más dispuestos a reprimir sus instintos vitales en beneficio de una existencia social ordenada, ética y util. Con la "Cacatua Verde" (1898), se dedicó al problema de la psiquis tal como se manifiesta en la política. Es una pieza satírica breve, en la cual abordó el problema entre psique y sociedad dentro del marco de la política austríaca de manera abstracta, ligera e irónica.

La base histórica específica de la novela "Der Weg ins Freie" ("El camino al aire libre"), otra de las obras de Schnitzler, es el fenómeno de la desintegración de la sociedad liberal austríaca bajo el impacto del antisemitismo. Hace referencia al desesperado intento de la culta generación de jóvenes judíos vieneses por descubrir el camino de salida de una sociedad enferma, hacia una existencia personal satisfactoria.

Schnitzler se quedó atrapado entre la ciencia y el arte, entre el compromiso con la vieja moral y los nuevos sentimientos. No pudo encontrar en el Yo un significado nuevo, pero descubrió la matriz en que se formó la desintegradora cultura estético-moral de Viena de finales de siglo.

A diferencia de Schnitzler, Hofmannstahl sabía que el artista estaba condenado a buscar el significado de la vida ú-

nicamente en el interior de su propia psique, y entre sus exploraciones descubrió "el arte como un activador del instinto".

En el poema "Idilio de una antigua pintura de vasijas", Hofmannstahl nos relata la historia de la hija de un pintor griego de vasijas, la cual no era feliz con su marido herrero. Entre sus recuerdos infantiles se encuentran las sensuales imágenes mitológicas que su padre representaba en las vasijas, y que despertaban en ella una atracción a la vida de los sentidos que el herrero consagrado a su trabajo no podía satisfacer. Se presenta un centauro y en la muchacha se enciende la llama de la vida, intenta escapar con él, pero su marido la atraviesa con una lanza en el intento.

En este relato Hofmannstahl parte de la belleza para redespertar la vida instintiva activa que estaba plasmada en el arte. La obra marca el comienzo de su interés por la vida de los instintos.

Para Hofmannstahl lo mismo que para Schnitzler la vida instintiva era explosiva y peligrosa, y por ello la cubrió con ropajes míticos o históricos y rara vez la presentaba en términos contemporáneos.

A pesar del peligro, este elemento le proporcionaba el poder con el cual le era posible escapar de la posición estética paralizada por el narcisismo intelectual exacerbado y amenziado.

Hofmannstahl abandona la poesía lírica por la obra teatral ya que esta forma literaria es más apropiada para sus objetivos estéticos tanto en lo político como en lo ético. La acción ahora está basada en los instintos y ocurriendo en un escenario humano en donde no hay ley que gobierne, y el sufrimiento del yo (actor), es una causa del sufrimiento de los demás (público). Cada hombre es distinto para otros hombres y estos para él. Así la ética se ve separada de la ley moral tradicional y queda incluida en la vida de los instintos.

La ambivalencia de Schnitzler entre la antigua moral y la nueva realidad no es compartida por Hofmannstahl. Para él la vida ética es una vida de sensibilidad constantemente renova-

da, una vida creadora de formas de relación siempre nuevas. Trata de encontrar un concepto de poder, que pueda canalizar y dar forma a lo irracional en política, y al buscarlo encontró la clave en el templo del arte.

En sus obras políticas mostró que la forma hierática por sí sola no es suficiente, la forma debe contener la realidad viviente de una cultura pues de lo contrario se derrumbaría.

Hofmannstahl y Schnitzler enfrentaron los mismos problemas: ambos afirmaban que el nuevo hombre "psicológico" (entendiéndose se como tal al hombre que ha hecho conciencia de la importancia de la vida instintiva para su desarrollo integral) sufría entre los escombros de la vieja cultura. Schnitzler abordó el problema desde el aspecto moral y científico, su comprensión sociológica era mayor que la de Hofmannstahl; pero al sentir un compromiso moral con la vieja cultura agonizante privó a su obra de fuerza trágica. Hofmannstahl aceptó al hombre "psicológico" tanto como Schnitzler, aplicó los principios del arte a la política y buscó la forma de canalizar, más que de reprimir, la fuerza irracional de las emociones.

1.3. SIGMUND FREUD

"Un sueño es la realización de un deseo". (1)

"La Traumdeutung (interpretación de los sueños) de Freud, publicada en 1900, no representaba sólo la inauguración del nuevo mundo del psicoanálisis, sino que también confirmaba en el terreno artístico la tendencia a ver el lenguaje del arte bajo la forma del sueño, tendencia central en el comportamiento de los artistas de fines del siglo XIX y comienzos del XX". (2)

A este respecto Hugo von Hofmannstahl escribió: "Und drei sind eins: ein Mensch, ein Ding, ein Traum. (y tres cosas son una sola: un hombre, una cosa, un sueño)". (3)

La interpretación de los sueños ocupó un lugar especial en

(1) Schorske. Op. cit. p. 192

(2) Plebe A., Que es verdaderamente el Expresionismo, p. 8.

(3) Idem.

la mente y el corazón de su autor. Para él fué la obra científica más significativa, la piedra fundamental de su objetivo general y la obra que lo explica personalmente. Su principio analítico básico, "El sueño es una realización de deseos", lo formuló por medio de experiencias personales y tomando como materia de su análisis un sueño propio.

Ya en el capítulo IV de su libro Freud procedió a refinar y a redefinir su primer principio en la siguiente forma: "Un sueño es la realización encubierta de un deseo reprimido". En este capítulo Freud nos dice que hay dos fuerzas psíquicas;

"Una de esas fuerzas constituye el deseo que se expresa mediante el sueño, en tanto la otra ejerce una censura sobre este sueño-deseo y mediante el uso de la censura, introduce, por fuerza, una distorsión en la expresión del deseo". (4)

Fué tan importante la aparición de este libro en el terreno del arte, que tal vez una de las principales rupturas del pensamiento artístico de esta época con la siguiente "se dió cuando algunos artistas se negaron a considerar el sueño como el modelo típico de sus creaciones y comenzaron a afirmar que el artista se distingue del hombre corriente porque mientras éste necesita refugiarse en el sueño para poder elevarse por encima de la realidad, el artista, en cambio, tiene el valor de expresar lo inaudito sin recurrir a la elevación del sueño". (5)

Oskar Kokoschka, que fué uno de los primeros en promover esta nueva actitud exclamó: "Todas las cosas se liberaron de sí mismas inmediatamente, desde el momento en que se ofrecieron a mi mirada. Entonces me convierto en una visión que se presenta sin la mediación del sueño". (6)

Con este nuevo lema poético, -"das Gesehen" ("La visión"), el soñar con los ojos abiertos en vez de cerrarlos para fantasear o también, el expresar en lugar de imaginar, - se dió origen a una nueva concepción, en donde todo puede convertirse en expresión real (incluso los actos más extraños, más íntimos,

(4) Schorske C. E., Op. cit. p. 198

(5) Plebe A., Op. cit. p. 8

(6) Idem. p. 9

y los más anormales). Ya no es necesario el sueño para comunicarlos a sí mismos o a otros, sólo se necesita tener el valor suficiente para darles una forma artística.

1.4. LA TERCERA SECESION VIENESA GUSTAV KLIMT y OTTO WAGNER.

"A la época su arte,
al arte su libertad" (1)

En el año de 1873 se inició en Viena una rebelión colectiva "die Jungen" ("Los jóvenes"), que se convirtió en el nombre común de los rebeldes de los diferentes campos de actividad.

En el Künstlergenossenschaft (literalmente, gremio de artistas), -la principal asociación de artistas-, aparece un grupo de nombre "die Jungen" que rompía con los imperativos académicos dominantes en dicha asociación, para lograr una actitud abierta y experimental hacia la pintura. El tema de interés de este grupo era el rechazo de la tradición clásica de sus padres en busca de la realidad del hombre moderno. Dicho movimiento fué encabezado por Gustav Klimt, en el terreno de las artes visuales, quien apartando a dicho grupo de la asociación de artistas, en 1897, funda la Tercera Secesión en la Viena imperial, burguesa y puritana que ya manifestaba la agonía del viejo mundo arruinado.

Junto a Gustav Klimt, los artistas Otto Wagner, Joseph Hoffmann, Koloman Moser, Alphonse Mucha y Joseph Olbrich, se colocaron a la cabeza de la Secesión. El objeto era poner el arte austríaco en contacto con las nuevas corrientes internacionales y crear un arte nuevo y valioso a toda costa. Como un movimiento que incluía a arquitectos, artesanos y pintores, la Secesión pretendía aplicar los patrones estéticos de las bellas artes a edificios o construcciones y objetos de uso cotidiano.

(1) Schorske C. E., Op. cit., p. 227

La revista "Ver Sacrum" ("Primavera Sagrada") fué el vehículo oficial o portavoz del movimiento. Este nombre está basado en un ritual romano de consagración a los jóvenes en épocas de peligro nacional.

El primer punto destacado por la Secesión consistió en afirmar la ruptura con los padres.

El decir la verdad sobre el hombre moderno se convirtió en el segundo de los objetivos de la ideología Secesionista. Otto Wagner lo define como: "Mostrarle al hombre moderno su rostro auténtico". (2)

Otro de los objetivos originales de la Secesión era la confirmación del arte como refugio de las presiones de la vida del hombre moderno. Así, la idea central del arquitecto Joseph Olbrich quien hiciera la Casa de la Secesión fué: "erigir un templo del arte que ofrecía un lugar sereno y elegante de refugio al amante del arte". (3)

Sobre el pórtico del edificio de la Secesión aparecen sus objetivos:

"A la época su arte,
al arte su libertad" (4)

El carácter internacional del movimiento fué evidente desde la primera de las numerosas exposiciones que organizó la Secesión, la cual culminó en la gran exposición de Klimt en 1905 y en la "Kunstschau" o muestra de arte en 1908 y 1909.

En 1897 cuando la Secesión quedó establecida con un buen apoyo social y económico, Klimt comenzó a buscar una nueva orientación en la forma visual del arte, con un nuevo lenguaje y un nuevo mensaje que se orientaba hacia una exploración de la vida instintiva.

Los mitos y símbolos tomados de la Grecia primitiva constituyeron en él una fuente importante para descubrir la vida instintiva, que había sido reprimida en la tradición conservadora. Semejante al recurso utilizado por Hofmannstahl en su "Idilio de una antigua pintura de vasijas" en la que presenta

(2) Schorske C. E., Op. cit., p. 226

(3) Idem.

(4) Idem. p. 227.

a su heroína dispuesta a entregarse a la sexualidad a través de las imágenes que ha visto en las vasijas pintadas, y en donde logra redespertar la vida instintiva que había quedado congelada en el arte a partir de la belleza.

En el salón de música de Nicolaus Dumba, ubicado en uno de los edificios de la Ringstrasse (un complejo de edificios y casas particulares en un ancho cinturón de terreno que separaba la vieja ciudad de sus suburbios), Klimt hizo dos obras con el tema de la función de la música totalmente contrastantes: la primera de carácter histórico social y la otra místico-psicológica. En la primera se encuentra Schubert en el piano a la luz de las velas y representa a la música como símbolo de la plenitud estética de una sociedad ordenada, segura, y confortable, "Haus Musik".

La segunda es totalmente distinta desde la idea, hasta la manera de su realización. Un lienzo lleno de símbolos en el que la música aparece como una musa trágica que toca el instrumento de Apolo: una lira. Tras ella se encuentra un sepulcro de piedra en el que aparecen dos figuras: una es Sileno (el compañero de Dionisos y padre de los Sátiros); y la otra es la Esfinge (la madre que devora a sus hijos, símbolo de terror y belleza femenina). Estas dos figuras representan las fuerzas instintivas que la musa evoca en la canción desde la tumba.

Klimt utiliza los símbolos clásicos para buscar la vida instintiva y sobre todo la vida erótica y se consagró a la mujer como símbolo de la sensualidad, del placer y del dolor, de la vida y de la muerte, intentando captar el sentimiento de femineidad. En su exploración de lo erótico desterró el sentido moral del pecado que tanto había atormentado a sus padres; pero en lugar de él, surgió un temor al sexo: la mujer como amenaza del hombre. Pone en relieve los problemas psicológicos que acarrea el tratar de liberar a la sexualidad del dominio de la cultura moral; pero esta nueva libertad se convirtió en una pesadilla de inquietud.

En la obra de Klimt no existen los límites espaciales entre los cuerpos, establece una continuidad indiferenciada entre la

interioridad de éstos y el ambiente externo. En "Sangre de Pez", las mujeres flotan libremente en el líquido, que las transporta rápidamente en un recorrido sin cauce. En esta obra aparece un elemento fundamental en la producción de Klimt: el cabello de la mujer. El cabello suelto es un intermediario entre el cuerpo de las mujeres y el líquido.

A partir de 1901 la pintura de Klimt cambió por el golpe moral y profesional que había tenido al no obtener el nombramiento de un cargo en la Academia de Bellas Artes de Viena. Renunció así por completo a la pintura filosófica y alegórica, y se limitó a pintar y decorar el refugio del alto mundo Vienés. Hizo retratos de mujeres de familias judías, paisajes sobre todo de jardines bien organizados. El dinamismo orgánico de su estilo de la época anterior desapareció, dando lugar a un ornamentalismo estático y cristalino.

En el taller de las artes aplicadas de la Secesión -"Wiener Werkstätte"- a partir de 1903, los mejores artistas sentaron las bases del arte decorativo con sus formas metálicas y crystalinas. Klimt en el llamado "período dorado" se integró al movimiento al dedicarse al oro, y los colores y formas metálicas.

En 1908 presentó sus nuevos trabajos en una exposición llamada Kunstschau que mostró que tanto sus colegas como él, en sus objetivos, alcance y estilo, se acercaban hacia el orden abstracto y estático. Otra de las características más importantes de esta nueva pintura de Klimt, eran la abstracción y el simbolismo. "El beso", que llevó al climax el estilo dorado de Klimt, es una de las más importantes obras de la Kunstschau. En su época pasada el efecto erótico era transmitido por cuerpos desnudos moldeados; en "El beso", los cuerpos están cubiertos, pero el efecto sensual se ve acrecentado por la línea gestual. Tanto en las vestimentas como en la base florida sobre la que se arrodillan los amantes, los elementos ornamentales también sirven como símbolos. Se distingue claramente la ropa del hombre de la de la mujer por el diseño ornamental. El rectángulo que en su obra "Danae" es el símbolo fálico de Zeus,

aparece en abundancia en la capa del hombre del beso, y el símbolo ovular y floral, en el vestido de la mujer; pero no se trata de símbolos tradicionales, sino creados por Klimt. Esta obra representa de nuevo una fuente de sentimiento erótico.

Durante toda su trayectoria como secesionista, Klimt abrió un mundo nuevo a la experiencia psicológica, y sus exploraciones fueron continuadas por los jóvenes artistas del movimiento expresionista.

Otro de los principales participantes del movimiento secesionista fué el arquitecto Otto Wagner al que se le encarga la remodelación de Viena en 1894. El punto culminante de esa reconstrucción urbana fué la ya mencionada Ringstrasse.

Uno de sus lemas fundamentales fué: "Artis sola domina necessitas" (solo la necesidad domina al arte), porque para él necesidad significaba eficacia, economía, y posibilidades de hacer negocios.

"La función del arte", declaró Wagner, "consiste en consagrar todo lo que surge a la satisfacción de objetivos (prácticos) [...]. Al arte corresponde la tarea de adaptar el rostro de la ciudad a la comunidad contemporánea". (5)

Wagner busca nuevas formas estéticas para expresar las verdades del mundo capitalista.

Las ideas de Klimt y la Secesión le afectaron en dos sentidos: fortaleciendo su compromiso con lo moderno y brindándole un nuevo lenguaje visual para substituir los estilos históricos de la Ringstrasse. El estilo de Klimt y la Secesión colaboraron con Wagner en el sentido de proporcionar líneas de movimiento definido. El concepto de espacio bidimensional de Klimt se prestó para crear un nuevo significado en los muros: El primer edificio de apartamentos de Wagner presenta una fachada totalmente lisa en oposición a la pared profundamente ornamentada de los palacios renacentistas de la Ringstrasse. Esta casa de Wagner reflejaba la simplicidad de la calle como un plano, sometiéndola así a su dirección. Para lograr la decoración de sus interiores diseñó barandillas de escalera, alfom-

(5) Schorske. Op. cit., p. 96

bras y suelos de parquet que tenían unas franjas incrustadas que servían para ayudar a los residentes a superar lo que llamó: "dolorosa incertidumbre". Pensaba que en ese mundo que se vivía, en el que el tiempo y el movimiento iban a toda velocidad, era necesario crear líneas de movimiento definido para superarlo.

En 1898-99 Wagner construyó dos casas de departamentos colindantes en donde se ve claramente como explotó el estilo Secesionista para provocar una ruptura radical con el modelo de los palacios renacentistas de la Ringstrasse. En esa década Wagner había elaborado tres principios constitutivos que utilizó para la construcción de estos edificios:

El primero es "la primacía de la función (Zweck) como determinante de la forma". (6) En este sentido hizo que las fachadas de los edificios contuvieran en forma distintiva y contrastante las dos funciones del espacio interior: negocio abajo y residencia arriba.'

El segundo es "el uso abierto de materiales modernos en términos de sus propiedades". (7) Una impresionante zona de hierro y cristal demarca la planta baja como espacio comercial en estos edificios.

El tercero, tomado de la Secesión: "un compromiso general con el lenguaje ahistórico y casi simbólico de la modernidad" (8) Así, en lo alto de sus edificios hay una ostentosa loggia decorada con guirnaldas, pequeños ramajes, vasijas y estatuas Art Nouveau que coronan el edificio a la manera de una opulenta diadema, símbolo de la lujosa vida urbana que podía basarse económicamente en las oficinas de abajo.

Las viviendas de Wagner, reunidas en hileras, creaban "largas superficies regulares que enmarcaban la calle" (9). Estaban reguladas en su altura y carecían de ornamentos, lo que hacía que la calle, en sí misma, se viera como un monumento.

Las fachadas lisas y lineales del conjunto de viviendas o-

(6) Schorske. *Op. cit.*, p. 109

(7) Idem.

(8) Idem.

(9) Idem. p. 120

frecían una ventaja psicológica; reforzaban la trayectoria de la calle, un punto muy importante para ofrecer dirección y orientación en los negocios.

Dichos artistas conforman la faceta más importante de la llamada Secesión Vienesa.

1.5 OSKAR KOKOSCHKA y ARNOLD SCHÖNBERG.

"Que horrorosa belleza" Kokoschka (1)
 "El método de composición con doce sonidos surgió de una necesidad" A. Schönberg (2)

"El expresionismo, dijo Kokoschka cuando se proclamó el único expresionista, es como el chicle" (3) Esta definición de Kokoschka es muy cierta, ya que al término se le han dado muchas aplicaciones. Unas veces se utiliza para designar una de las particularidades estéticas dentro del arte, que es "la deformación expresiva", como medio para que el artista manifieste sus emociones, y otras veces se utiliza para designar un movimiento específico enmarcado históricamente en un tiempo y en un espacio determinados. Lo que sí es cierto, es que el inventor de la palabra "expresionismo", fué el francés Julien Auguste, Hervé, un pintor que en 1901 expuso en el salón de los independientes ocho cuadros que llevan el calificativo de "Expresionismos", no como una corriente estética "modernista", sino mas bien como la expresión simbólica de diversas situaciones. El término se propagó en Alemania a través de una exposición de la Secesión Berlinesa de 1911. Esta mantenía la línea impresionista; pero también incluía entre sus invitados a un grupo de nuevos pintores franceses, los cuales aparecían en el catálogo con el nombre de expresionistas. Entre ellos estaban: Braque, Derian, Dufy, Picasso y Vlaminck. Esta noción del origen del término es la que tienen los críticos de arte alemán.

- (1) Schorske Carl E., Op. cit., p. 334
 (2) Schoenberg, A., El estilo y la idea, p. 144
 (3) Richard, Lionel., Del expresionismo al Nazismo, p. 10

El término, como movimiento específico dentro de un contexto histórico completo, hace referencia al "arte de una nueva juventud" que se desarrolló en Alemania entre 1905 y 1925, y que significó una alteración y un replanteamiento de las convenciones vigentes, una ruptura, la introducción de una "modernidad" que en lugares y momentos diferentes se manifestó en formas más o menos análogas. Los iniciadores de este movimiento pertenecen a una nueva generación y "más que ser una escuela estructurada con un programa definido y un estilo homogéneo, el expresionismo es una sensibilidad difusa, un estado de espíritu, por debajo del cual la nota dominante, es la diversidad individual". (4)

En los años noventa, los secesionistas que en un principio buscaban el dinamismo de la vida instintiva, abandonaron sus descubrimientos para dedicarse al embellecimiento de la vida hogareña de la élite.

En 1908 se realiza una exposición en la Kunstschau donde se observa el triunfo definitivo del arte decorativo del movimiento estético vienés. En ella se trataba de unificar las bellas artes y las artes aplicadas, así, los objetos de uso cotidiano pasaron a la categoría de obras de arte y las pinturas y esculturas se catalogaron como obras con funciones simplemente decorativas.

En esta misma exposición aparece la preocupación del grupo por el niño como artista, y el "arte del niño" ocupó un lugar destacado en ella. El organizador de la exposición, el profesor Franz Cizek que era el encargado del departamento de educación en la Escuela de Artes y Oficios, recibía a niños entre 5 y 9 años de edad. Los dejada expresarse deshinibidamente porque pensaba que de esa manera le mostraban "relaciones de capacidad creativa elemental, arte primitivo, sobre un nuevo terreno en nuestra propia tierra". (5)

Kokoschka, que seguía la carrera de maestro de arte en esta escuela, produjo una obra muy original: "Die Träumenden Kna

(4) Casals, Joseph., El Expresionismo, p. 8

(5) Schorske Carl E., Op. cit., p. 338

ben" ("Los niños que sueñan"), un cuento poético, unido a una serie de litografías en color. Fué impreso en los talleres de la Wiener Werkstätte.

Con el estilo ornamental de sus maestros y su capacidad simbólica interpretó poéticamente el estado psíquico de un joven, y transformó los sueños infantiles en pesadillas adolescentes.

<p>"...Pecesillo rojo/rojo pecesillo con un cuchillo de hoja triple te apuñalo a muerte con mis dedos te divido en dos/ para poner fin a este círculo insondable pecesillo rojo/rojo pecesillo/ mi pequeño cuchillo es rojo/ mis dedos son rojos/ en una fuente cae un pecesillo muerto/..." (6)</p>	<p>"...Rot fischlein/fischlein rot/ stech dich mit dem drei- schneidigen messer tot reiss dich mit meinen fingern entzwei/ dass dem stummen kreisen ein ende sei/ rot fischlein/fischlein rot/ mein messerlein ist rot/ meine fingerlein sind rot/ in der schale sinkt ein fischlein tot/..." (6)</p>
--	---

En la obra hay una estrecha relación complementaria entre lo visual y lo verbal, intensificando el terror a través de los detalles del texto. El sentimiento de la vergüenza es algo fundamental para la angustia en Kokoschka.

<p>"...Ni los acontecimientos de la infancia se mueven en mi interior ni los de la hombría/un vacilante deseo/la infundada emoción de vergüenza ante el desarrollo/y el estado juvenil/el desbordamiento y la soledad/ me percibo a mi mismo y a mi cuerpo/y caigo y sueño en el amor..." (7)</p>	<p>"...Nicht die ereignisse der kindheit gehen durch mich und nicht die der mannbarkheit/aber die knabenhaftigkeit/ein zögerndes wollen/das unbergründete schämen vor dem wachsenden/und die jünglingschaft/das überfliessen und alleinsein/ ich erkannte mich und meinen körper/ und ich fiel nieder und träumate die liebe/..." (7)</p>
---	---

En la generación anterior (Hofmannstahl), había una difusa conciencia entre el interior y el exterior, mezclando sueño y realidad. En "Los muchachos que sueñan" afirma la realidad primaria del sexo como realidad interior, y esta afirmación le crea la más grande sensación de vergüenza.

En 1909 presenta una obra de teatro en el jardín de la

(6) Schorske Carl E., Op. cit., p. 341

(7) Idem. p. 344

Kunstschau titulada: "Mörder Hoffnung der Frauen" ("Asesino, esperanza de las mujeres"), en el cual el argumento es el siguiente:

"'Hombre' que conduce a un grupo de soldados encuentra a 'Mujer' con su comitiva delante de una fortaleza. Hombre marca a Mujer con su señal, ella lo apuñala y lo encarcela. Atrapada en una especie de amor-odio, lo libera, pero Hombre que está próximo a la muerte, aún es capaz de irresistible fuerza, al contacto de su mano extendida, Mujer muere." (8)

Esta obra no trata de una Liebestod (muerte de amor) sino de una Liebestoten (matar de amor), porque el amor y la muerte están inseparablemente unidos por la pasión. La misma fue anunciada por medio de un cartel elaborado por Kokoschka. El día del estreno fue tal el escándalo que fue expulsado de la Escuela de Artes y Oficios.

El arquitecto Adolf Loos, que había asistido a la exposición de la Kunstschau, hizo con Kokoschka una gran amistad. Loos participó en el movimiento secesionista, intentó eliminar los ornamentos y adornos de cualquier tipo, tratando de purificar el elemento visual, en contraposición con Otto Wagner y Klimt para él, el arte y la arquitectura son cosas diferentes.

"La casa debe agradar a todos, a diferencia de la obra de arte que no tiene porque gustar a nadie. La obra de arte es un asunto privado del artista. La casa no lo es... Sólo una parte muy pequeña de la arquitectura corresponde al dominio del arte: el monumento funerario y el conmemorativo. Todo lo demás, todo lo que tiene una finalidad hay que excluirlo. Sólo cuando se logre superar el gran malentendido de que el arte es algo que puede adaptarse a un fin, cuando desaparezca la horrenda expresión: artes aplicadas del vocabulario de los pueblos, sólo entonces podremos tener la arquitectura de nuestro tiempo". (9)

Kokoschka y Loos atacaron la síntesis estética de pintura y arquitectura de la Kunstschau. Fiel a su principio del carácter personal de la pintura, Kokoschka pintó una serie de re

(8) Schorske G. E., Op. cit., p. 346

(9) Loos Adolf, Ornamento y Delito y otros escritos p. 229

tratos psicológicos. Mantenía a sus modelos en constante movimiento y hablando, para captar su vitalidad, y de esa manera, que el rostro adquiriera luminosidad como la conciencia o el espíritu. Piensa que "una persona no es naturaleza muerta". En sus retratos no existen escenarios, la psique del sujeto crea como una irradiación su propio ambiente.

En el retrato de los críticos de arte Manz Tietze y su esposa, "una especie de luz chisporroteante parece surgir de la cabeza del hombre. De su espalda se elevan agudas estrías, como aletas que sugieren una energía radiante y parecen volverlo simbiótico con su entorno igualmente energizado, un campo vital donde se entrecruzan corrientes eléctricas al azar en la atmósfera nebulosamente ambulante". (10)

Las diferencias estéticas entre Klimt y Kokoschka ilustran hasta que punto este último se apartó del movimiento de la Secesión vienesa. El sentido de lo decorativo es la principal diferencia entre estos dos. En Kokoschka desaparece todo lo que tenga que ver con respecto a la ornamentación, toda sensación de opulencia y sólo queda la transcripción directa de un estado de ánimo como impulso elemental del pintor.

La búsqueda psicológica sobre la vida instintiva iniciada por Klimt fué representada con crudeza por Kokoschka; pero mientras que las creaturas eróticas de Klimt son siempre seres anónimos, desprovistos de todo razgo de identidad, los personajes desnudados psicológicamente por Kokoschka son individuos con una personalidad definida.

Klimt representa los personajes de sus retratos con lujosos vestidos dentro de interiores decorados al gusto modernista, de tal modo que todo forma una unidad ornamental; los retratos de Kokoschka, por el contrario, no poseen más ambiente que el que surge de sus personajes. Quita todo elemento ajeno a ellos mismos y todo queda reducido a la expresión de su psicología profunda

La Secesión que había unido las bellas artes con las artes aplicadas en nombre de la vida; en esta nueva generación de

(10) Schorske C. E., Op. cit., p. 352

tistas se separan en nombre de la verdad.

Cuando se realizaba la exposición de 1908 en la Kunstschau y Kokoschka comenzaba su lucha contra el arte decorativo, Arnold Schönberg se preparaba para hacer un cambio radical dentro del lenguaje de la música. Schönberg había estado más involucrado que Kokoschka con el movimiento estético de finales de siglo, compartiendo junto con Hofmannstahl, Freud y Klimt, la idea de que todo fluye, y de que existe una continuidad entre el mundo interior y exterior.

El acto más revolucionario de Schönberg fue el rechazo de la tonalidad, un acto al que denominó "emancipación de la disonancia": "El concepto de emancipación de la disonancia se refiere a su comprensión, considerándola equivalente a la comprensión de la consonancia. El estilo basado en esta premisa tratará las disonancias como consonancias y renunciará al centro tonal". (11)

"El oído se fue familiarizando gradualmente con gran número de disonancias, hasta que llegó a perder el miedo a su efecto 'perturbador'. Ya no se esperaba ninguna preparación para las disonancias de Wagner, ni resolución para las discordancias de Strauss; no nos molestaban las armonías irregulares de Debussy ni las asperezas contrapuntísticas de los últimos compositores. Este estado de cosas condujo a un empleo más libre de las disonancias, comparable a la utilización entre los compositores clásicos de los acordes de séptima disminuida, que pertenecen o suceden a cualquier otra armonía, consonante o disonante, como si no existiera ninguna clase de disonancia". (12)

En su libro "Harmonielehre" (Tratado de armonía) que apareció en Viena en 1911, expone la teoría de que los sonidos disonantes aparecen después de los consonantes en el orden de los armónicos, y que por esta razón el oído está menos familiarizado con ellos. También nos dice que la diferencia entre disonancia y consonancia no es su mayor o menor grado de belleza, si

(11) Schoenberg A., Op. cit., p. 145

(12) Idem.

no su mayor o menor grado de comprensión.

Hacia comienzos del siglo XVII las piezas tonales se habían construido de modo que el acorde de tónica, actuaba como marco de referencia, y otro acorde (generalmente el acorde de dominante, aunque también se utilizaban otros que guardaban relaciones más remotas con la tónica), actuaba como fuerza polar secundaria al modular en el curso de la obra. Para lograr lo anterior tenía que haber un acorde o una serie de acordes que sirvieran como puente entre la tonalidad original y la nueva; es decir, tenía que haber cuando menos un momento en el cual el auditor no supiera con certeza en que tonalidad se encontraba. Este era el momento más crítico de la modulación, en el cual había una posibilidad latente de un efecto dramático y expresivo. A fines del siglo XVIII y sobre todo en el siglo XIX este momento de ambigüedad comenzó a ampliarse. A partir de un acorde que podía interpretarse indistintamente como perteneciente a dos tonalidades, los compositores construían largas frases y pasajes que creaban la misma ambigüedad. Una forma de conseguir esto, consistía en pasar rápidamente por una serie de tonalidades, de las cuales ninguna lograba una estabilidad, ésta era una práctica normal ya en la época de Bach. Otra forma era la utilización de una sucesión de acordes tal, que por el orden en que se encontraban o por su grado de disonancia, hacía imposible adscribir el pasaje como un todo a una tonalidad concreta. Este recurso en Chopin y Liszt se utilizó con carácter ornamental. Por ejemplo, en los primeros compases del Soneto del Petrarca número 104, de Liszt, la séptima de dominante fa \sharp , la \sharp , do \sharp , mi, funciona como una dominante a la séptima de dominante construída sobre si (si, re \sharp , fa \sharp , la) en el compás cinco, la cual es a su vez la dominante de mi mayor en el compás siete. Desde los primeros compases de esta obra el acorde de séptima disminuída juega un papel fundamental a través de su empleo en sus diferentes interpretaciones. La anacrusa al primer tiempo de los compases uno, dos, tres, cuatro y cinco y la segunda mitad del segundo tiempo de los compases tres y cuatro, son todos enarmonicamente equiva-

lentes a la forma del acorde de séptima disminuída si \sharp , re \sharp , fa \sharp , la. Este acorde es transformado en el acorde de séptima de dominante en segunda inversión do \sharp , mi, fa \sharp , la \sharp , en el primer tiempo del primer compás. En este compás, la octava fa \sharp se conduce a sol, y desde este punto, se crea otro acorde disminuído do \sharp , mi, sol, (si \flat), y esto se va a repetir en una secuencia de tercera menor hasta el compás cuatro, en donde se alcanza la octava con respecto al acorde de séptima de dominante sobre fa \sharp del primer compás. Todos los sonidos de los compases uno a cuatro son miembros enarmónicamente equivalentes a alguno de los dos acordes de séptima disminuída y además prolongan la dominante de la dominante de mi mayor. La ausencia de armadura en éste pasaje enfatiza más su naturaleza diatónica.

The image contains two musical staves. The top staff is labeled "Agitato assai" and shows a complex, fast-moving passage with many notes and accidentals. A "cresc." marking is visible. The bottom staff is labeled "Adagio" and "molto espressivo", showing a slower, more expressive passage with fewer notes and some accidentals. A "rit." marking is visible. Both staves have a key signature of one sharp (F#).

A principios del siglo XIX, el poder de la dominante (como fuerza polar básica contrapuesta a la tónica) fue debilitándose gradualmente, y en su lugar, se utilizaron triadas más remotas, como la de subdominante. Esta comenzó a tomar el papel de tónica secundaria, ya que la propia tónica es dominante de ésta, y este desarrollo debilitó el papel central de la tónica. Al llegar a Wagner, la expansión de los momentos cruciales de ambigüedad adquirió grandes proporciones, ya que en muchas páginas ni una sola frase se puede adscribir a una tonalidad fija y aparecen acordes que tienen más de dos interpretaciones posibles.

"La mayor familiarización con las consonancias más distantes --esto es, las disonancias-- ha eliminado paulatinamente la dificultad de comprensión y ha permitido en definitiva, no sólo la emancipación con respecto a la dominante y otros acordes de séptima, séptimas disminuídas y terceras aumentadas, si no también, con respecto a disonancias más alejadas, de Wagner, Strauss, Moussorgsky, Debussy, Mahler, Puccini y Reger". (13)

Otra función importante de la armonía utilizada en épocas anteriores, era que por medio de ella se podían distinguir las características de la forma en una obra. Así, lo único que se consideraba adecuado para un final era el empleo de la consonancia; las sucesiones armónicas utilizadas en un puente o en un pasaje de transición (con funciones de paso) eran muy diferentes a las utilizadas en una coda (con funciones de estabilidad). El realizar esta serie de funciones armónicas creaba en el compositor una seguridad para conseguir el equilibrio formal de una obra, como en la forma sonata, en la cual después de alejarse de la tónica, era necesario regresar a ella para restablecer el equilibrio formal; pero en el siglo XIX, por las necesidades del pensamiento musical de la época, fue indispensable la creación de formas más fluídas y menos simétricas.

Hacia 1906, la diferencia entre la disonancia y la consonancia en la música de Schönberg se fue haciendo cada vez más difusa. Sus primeras composiciones que se podrían considerar como atonales las escribió en 1908: "Tales composiciones se apartan de toda la música precedente, no sólo en el aspecto armónico, sino también en el melódico, temático y en sus motivos [...] Las diferencias de tamaño y conformación de sus partes, y el cambio de carácter y modo de expresión, se refleja en la forma y tamaño de la composición, en su dinámica y tempo; notación y acentos; instrumentación y orquestación. De este modo, las partes se distinguían de manera tan clara como antiguamente se hiciera valiéndose de las funciones tonales y estructurales de la armonía". (14)

(13) Schoenberg A. Op. cit., p. 145

(14) Idem. pp 146 y 147.

Schönberg se dió cuenta de que el abandonar la armonía triá dica tradicional implicaría una serie de cambios dentro de los aspectos composicionales; pero fue uno de los pocos compositores que realmente se preocupó por el estudio de la tonalidad en una forma más profunda. Redactó en 1911 un libro sobre la armonía tonal llamado "Harmonielehre" ("Tratado de Armonía"), en el cual se comprende realmente cual ha sido la evolución de la armonía. Es un tratado en el cual se da una síntesis maravillosa del saber armónico y tonal. Las composiciones que precedieron inmediatamente al Tratado de Armonía son las "Cinco piezas para orquesta Op. 16", el melodrama "Erwartung" ("La Espera") de 1909, el drama "Die glückliche Hand" ("La mano feliz"), de 1909-1913, las "Seis pequeñas piezas para piano Op. 19" y "Herzwächse" ("Follajes del corazón") Op. 20, estas dos últimas de 1911. En estas obras hay elementos técnicos y estéticos relacionados con las teorías expuestas en su "Harmonielehre". En el capítulo final de su obra, por ejemplo, habla sobre las tres cualidades del sonido, nos dice que de ellas sólo se ha medido, hasta entonces, a la altura y de las otras dos sólo ha habido intentos de mediciones u organizaciones. También dice que los compositores yuxtaponen y contraponen timbres diferentes, utilizando sólo la sensibilidad; pero sin embargo no se sabe cuales son las leyes con las que opera. Schönberg no admite la diferencia que comúnmente se hace con respecto a la altura y el timbre. Piensa que "el sonido se manifiesta por el timbre, y que la altura es una dimensión del timbre mismo. El timbre es, así, el gran territorio dentro del cual está enclavado el distrito de la altura. La altura no es, sino el timbre medido en una dirección". (15) Nos dice también, que si es posible hacer melodías por medio de timbres diferenciados sólo por la altura, entonces también debe ser posible hacer melodías de alturas iguales, diferenciadas sólo por el timbre ("Klangfarbenmelodien"). En la tercera de sus "Cinco piezas para orquesta Op. 16" llamada "Colores" (y más tarde, a petición del editor, llamada "Mañana de verano junto a un lago") utilizó la

(15) Schönberg A., Tratado de Armonía, p. 501

"Klangfarbenmelodien", consistente en la presentación de sucesiones de acordes iguales, cada una con diversas combinaciones de timbres. El acorde a cinco partes:



lo ejecutan dos flautas, un clarinete, un fagot y una viola. Estos cuatro instrumentos son reemplazados después por el cor no inglés, segundo fagot, trompa y trompeta, manteniendo la viola la nota más baja. El contrabajo hace una imitación a la viola, por medio de una ornamentación rítmica, a manera de hoquetus. Esta utilización del primer acorde se mantiene durante tres compases. A pie de página hay una nota de Schönberg: "Los acordes deben cambiar tan suavemente que no se perciba ningún tipo de énfasis en las entradas instrumentales de forma que el cambio no se perciba más que a través del nuevo color". (16)

Tal vez, el desarrollo de la Klangfarbenmelodien haya surgido cuando en 1908-10, se sintió atraído hacia la pintura y tuvo un contacto personal con los pintores vieneses Kokoschka y R. Gerstl. La mayor parte de su producción dentro del campo de la pintura son principalmente retratos o cabezas extrañas, imaginarias ("visiones" como llamó a algunas de ellas). Estas aunque son pinturas de amateur (aficionado), tienen la suficiente habilidad para comunicar la intensidad de su imaginación, y pretendía, como los demás artistas y escritores de la época llamados expresionistas, obedecer los impulsos del espíritu, desviándose en cierto sentido de la tradición artística, a fin de alcanzar niveles más profundos de experiencia. Como pintor aficionado, Schönberg limitaba en gran parte el alcance y calidad de sus realizaciones, pero esta actividad le permitió sentir que su mano era guiada sin su intervención consciente. Por algún tiempo, su método de pintura representó el

ideal hacia el cual aspiró su obra real de composición.

El pintor Wassily Kandinsky, -quien pertenecía a un círculo de artistas rusos que formaban una pequeña colonia en Munich, Alemania, y que junto con Alexis von Jawlensky y Mariane von Werefkin, funda la Neue Kunstlervereinigung (Nueva asociación de artistas), de donde saldría posteriormente "der Blaue Reiter" ("El Jinete Azul")- se sentía muy atraído por las pinturas del músico, ya que trataba de demostrar una relación entre el sonido y el color, basada en la potencialidad de la expresión psíquica del color, en la que Kandinsky también se interesaba.

La idea de Kandinsky de la pintura abstracta y la de Schönberg de la música atonal pertenecen a la misma época. El libro de Kandinsky "De lo espiritual en el arte" está escrito al mismo tiempo que el "Tratado de armonía" de Schönberg y publicado sólo un año después. En éste libro Kandinsky nos dice que "la música de Schönberg nos introduce en un nuevo terreno, en el que las vivencias musicales no son ya acústicas, sino puramente anímicas. Es el comienzo de la música del futuro". (17) Muy poco después, en la revista publicada por "Der Blaue Reiter" (fundada por Kandinsky y Franz Marc), aparecía el artículo de Schönberg "La Afinidad con el Texto" en el que dice lo siguiente: "Cuando Karl Kraus llama al lenguaje la madre del pensamiento, y Wassily Kandinsky y Oskar Kokoschka pintan cuadros cuyo tema objetivo no es apenas más que una excusa para improvisar colores y formas y hacerlos expresarse como sólo el músico se ha expresado hasta ahora, son síntomas todos de una gradual expansión del conocimiento acerca de la verdadera naturaleza del arte. Con gran alegría leí el libro de Kandinsky 'Sobre lo Espiritual en el Arte', en el que se señala el camino para pintar y se hace surgir la esperanza de que aquellos que interrogan acerca del texto, acerca del sujeto material, pronto no harán más preguntas". (18) Ambos textos son de 1912 y muestran los resultados de una gran reflexión sobre la

(17) Kandinsky, Wassily, De lo Espiritual en el Arte, p. 35

(18) Schoenberg A., El Estilo y la Idea, p. 30

naturaleza del arte, no sólo en el terreno en el cual se desarrollan los dos artistas, sino en relación con las demás artes.

Después de haber consignado los acontecimientos más importantes (en el ámbito de lo social, cultural y artístico), que precedieron a la realización de las seis pequeñas piezas para piano Op. 19 de Schönberg, situaremos dentro de éste momento histórico al autor, para posteriormente realizar el análisis metódico de las piezas ya mencionadas.

II.- ARNOLD SCHÖNBERG.

CARACTERISTICAS DE LA OBRA Y DEL HOMBRE.

2.1. ESQUEMA BIOGRAFICO.

Arnold Schönberg nace en Viena el 13 de septiembre de 1874, es hijo de un comerciante, en cuya familia la música no ocupa un lugar importante; pero a pesar de ello, comienza sus estudios musicales informalmente, sólo por afición y como autodidacta. A los ocho años comienza a tocar el violín y el violoncello, escribe composiciones para estos instrumentos que no son -según palabras del autor (ya que estas obras no han llegado hasta nosotros)- "más que pedestres fantasías de las obras que escuchaba al acaso, tal vez en las elaboraciones ofrecidas por la banda militar en los jardines públicos". (1)

A los 15 años, la muerte de su padre y las consiguientes dificultades económicas lo obligan a conseguir trabajo en un banco. No abandona, a pesar de ésto, sus estudios literarios y musicales, siempre como autodidacta, aunque, en esa época comienza a recibir lecciones o mejor dicho, consejos y explicaciones de algunos maestros calificados. Su amigo Alexander von Zemlinsky, (dos años mayor que él, el cual se convertirá en un gran director de orquesta, colaborador de Gustav Mahler, muy abierto a los problemas de la música contemporánea, de la que será un fervoroso defensor.), puede ser considerado como su único verdadero maestro.

En 1895 Schönberg deja su empleo y se gana la vida con modestas actividades musicales: dirige un coro de obreros y se encarga de la instrumentación de canciones y operetas; al mismo tiempo comienza su actividad literaria, escribiendo el libreto para la primera ópera de Zemlinsky, "Sarema" (1897).

El cuarteto en re mayor de 1897, escrito bajo la dirección de Zemlinsky (de la cual la partitura se ha perdido), fue su primera composición ejecutada en público y tuvo favorables comentarios. Animado por el éxito compone obras que empieza a sentir más profundamente y que permiten presagiar la liber-

(1) Historia de la Musica Codex, vol. IV, p. 327.

tad tonal que surgirá a comienzos del siglo. Estas obras son sus tres colecciones de Lieder, escritos entre 1876 y 1898, publicados como Op. 1, 2 y 3 (en total 12 Lieder) y parcialmente interpretados por primera vez en Viena, en diciembre de 1900 por el cantante Gräner, acompañado al piano por Zemlinsky; pero fue un tremendo fracaso. Superada esta experiencia, escribe el sexteto para cuerdas "Vercklärte Nacht" ("Noche transfigurada") Op. 4, -transcrito para orquesta en 1917 y en 1943-, sobre un poema de Richard Dehmel, como una afirmación del expresionismo que estallaría en toda Austria y Alemania algunos años después, con la pintura de Nolde, Kirchner y Kokoschka. Es una búsqueda de un lenguaje según las necesidades interiores del artista.

En 1901 se casa con Mathilde von Zemlinsky, hermana de su amigo Alexander, y en ese mismo año se traslada a Berlín; dirige la orquesta del Bunes Theater con un repertorio de música ligera y opereta. Al mismo tiempo inicia su actividad como profesor que tanta importancia tendría en su vida, impartiendo clases en el conservatorio de Stern.

En 1903 vuelve a Viena y se hace profesor de armonía y con trapunto en una escuela de la ciudad. Entre sus primeros alumnos se encuentran Alban Berg y Anton Webern. Su amistad en esa época con Gustav Mahler, le ofrece la posibilidad de ejecutar en público numerosas obras suyas, que muy frecuentemente sufrían ataques y protestas por parte del público. Es este un gran momento creador; pasa rápidamente por varias etapas, que lo llevarán a la disolución de la tonalidad y a la completa afirmación de su personalidad.

La sinfonía de cámara Op. 9 (1906) se puede decir que es su primera obra "expresionista" escrita con un lenguaje personal del artista, y permite la expresión de su vida interior, que en aquellos años trata obstinadamente de alcanzar.

Con el segundo cuarteto de cuerda, con voz de soprano, sobre poemas de Stefan George, Op. 10 (1907-8), se acerca al canto con una renovada libertad expresiva, hasta el punto en que incluso en los momentos en que interviene la soprano, la música tiende a alejarse de la tonalidad. La voz y la palabra se

convierten en la guía para la búsqueda de la expresión y de la disolución tonal. Schönberg dice acerca de esto: "con los Lieder sobre textos de George, yo he logrado, por primera vez, acercarme a un ideal expresivo y formal que vislumbraba desde hacía algunos años. Hasta este momento, no encontré la fuerza ni la seguridad para hacerlo realidad. Ahora he comprendido, decididamente, este camino, y soy consciente de haber roto todo vínculo con una estética pasada, y si me dirijo hacia un fin que me parece acertado, siento, sin embargo, la oposición que tendré que superar; siento ya la fuerte hostilidad [...] y, no dudo de que muchos de los que hasta ahora han creído en mí, no querrán darse cuenta de la necesidad de esta evolución". (2)

En 1908 escribe dos obras muy importantes: las "Drei Klavierstücke" ("Tres piezas para piano") Op. 11 y las "Fünf Orchesterstücke" ("Cinco piezas para orquesta") Op. 16. La opus 11, es la primera obra que escribe Schönberg para piano solo, en donde propone además nuevos recursos tímbricos y rítmicos.

En 1911 Schönberg publicó su libro denominado "Harmonielehre" ("Tratado de armonía") dedicado a la memoria de Gustav Mahler, muerto recientemente. En este libro se encuentran todas las experiencias didácticas que tuvo en vísperas de la reorganización dodecafónica, y es además una invitación a la búsqueda experimental en un campo dominado por normas codificadas, como es la armonía tonal, y que son aceptadas como un hecho natural. De este mismo año son las "Seis pequeñas piezas para piano" Op. 19, su última composición instrumental antes de la reanudación dodecafónica posterior a la primera guerra mundial. La Op. 19 constituye una importante anticipación de los años siguientes a 1923, cuando se desarrollará íntegramente el método dodecafónico; pero la experiencia expresionista se manifiesta también en el campo vocal, con sus obras "Erwartung" ("La espera") Op. 17 de 1909 y "Die Glückliche Hand" ("La mano feliz") Op. 18 (1908-13), la primera de ellas, sobre el texto de Marie Pappenheim, es un monólogo en cuatro escenas

(2) Programa del "Verein für Kunst und Künstler", 1909, en L. Regnoni, Expresionismo y dodecafonismo, Turin, 1954.

con un sólo personaje (está definido como monodrama); la segunda, sobre un texto de Schönberg, en la que utiliza a tres personajes y a un pequeño coro, está subdividida en cuatro cuadros. La realización de estas composiciones es un poco problemática, ya que se necesita una compleja intervención de elementos escenográficos, mímicos, de color, de iluminación, casi siempre en función de una clara simbología.

La composición más importante de este período es: "Pierrot Lunaire" Op. 21, escrito en Berlín en 1912. Está formado por una serie de 21 breves poemas de Albert Giraud, traducidos al alemán por Otto Erich Hartleben. Utiliza una pequeña orquesta formada por: piano, flauta, flautín, clarinete, clarinete bajo, violín, viola y violoncello; el texto está confiado a la "Sprechstunde" (voz hablada) que es una especie de cantado y recitado.

La época en que escribió los cuatro Lieder para orquesta Op. 22 (1913-14) y el comienzo del oratorio "Die Jakobsleiter" ("La escala de Jacob") en 1913, es un período de reestructuración sobre lo que había creado, de analizar hasta que punto había llegado con el atonalismo. Después vienen los años de la guerra y tiene que hacer su servicio entre 1915 y 1917. A su regreso a Viena, le cuesta un gran esfuerzo reanudar su trabajo, y se da cuenta de la necesidad de revisar todo lo que había hecho y reconsiderarlo a la luz de los profundos cambios producidos en aquellos años, dedicó su tiempo a la composición y a la enseñanza. Se fue alejando cada vez más del público, los críticos, las presentaciones públicas y el mundo de la música, con excepción de un círculo íntimo de amigos, alumnos y discípulos. Creó en Viena en 1918 la Sociedad de conciertos privados (en donde estaba prohibida la entrada a los críticos, excepto los que simpatizaban con su música) en la que, en un ambiente más favorable se pudieron escuchar sus obras y las de sus predecesores.

En 1920 comienza dos obras: las "Fünf Klavierstücke" ("Cinco piezas para piano") Op. 23, terminadas en 1923 y la "Serenata para voz de barítono y siete instrumentos" Op. 24, con

las que se puede decir que nació el dodecafonismo. La técnica dodecafónica nació de la necesidad de creación, de sólidos formal, contrapuesta a la abstracción del atonalismo. Sus primeras obras íntegramente dodecafónicas son: la "Suite Op. 25 para piano" (1924), el "Quinteto Op. 26" del mismo año que la anterior, la "Suite Op. 29 para siete instrumentos" (1926) y el "Tercer cuarteto Op. 30" del mismo año, pero en 1927-28 nace la obra dodecafónica, que en el ámbito instrumental es sin duda la más importante: "Las variaciones Op. 31" para orquesta sinfónica.

Al subir Hitler al poder, la situación de Schönberg en Viena comienza a ser difícil. El ministro de cultura Goebbels, en un discurso arremete en contra de "el arte degenerado" y Schönberg se traslada inmediatamente a París en 1933, como respuesta a este ataque del cual, entre otros, era objeto su propio arte. A fines de ese mismo año, recibe una invitación del conservatorio de Boston y se va hacia los Estados Unidos de América, para nunca volver a Europa.

El traslado a los Estados Unidos provoca en su producción una importante ruptura. Lo que al principio, no es más que un alejamiento, un acto de protesta contra la actitud violenta de Goebbels contra el arte contemporáneo, se convierte luego en un exilio, a causa de la persecución racial contra los judíos. Esto constituyó un gran golpe para un músico como Schönberg, cuyas últimas composiciones europeas demostraban las profundas raíces que tenía en la cultura alemana. Los resultados artísticamente más valiosos de su último período están dentro de la música vocal; se trata de la "Oda a Napoleón" Op. 41 para voz recitante, cuarteto de cuerdas y piano (1942) sobre texto de Byron; y el "A survivor from Warsaw" ("Un sobreviviente de Varsovia") Op. 46 para voz recitante, coro masculino y orquesta (1947). La primera es una denuncia contra toda dictadura, y la palabra alcanza un altísimo valor dramático, en un contexto musical dodecafónico de gran riqueza tímbrica, sonora y rítmica. El "sobreviviente de Varsovia", sobre un texto escrito por el propio Schönberg, basándose en el relato de un sobrevi

viente de la destrucción del "ghetto", se abre también a la luz de la esperanza: el canto del himno "Decae Israel", el testimonio de la fe olvidada y ahora reencontrada que sostiene a los judíos conducidos a la cámara de gas. La alusión a la fe de sus antepasados que cierra la tragedia de los judíos de Varsovia, nos recuerda otras obras de Schönberg que también se refieren abiertamente a la religión hebraica: la "Cantata Kol Nidre" Op. 39, para voz recitante, coro y orquesta (1938) y la ópera incompleta "Moisés y Aarón" (1930-32).

En los años del exilio americano, tras una breve estancia en Boston y en Nueva York, se traslada a California, por razones de salud, ahí entre 1936 y 1944 da clases en la Universidad de los Angeles; desde 1944 reanuda la actividad de profesor particular y da también conferencias en numerosas ciudades americanas.

En 1946 sufre un grave ataque cardíaco, que reduce notablemente toda su actividad. Sus precarias condiciones de salud le impiden también un viaje a Europa que tenía proyectado y muere en los Angeles el 13 de julio de 1951.

2.2. CRONOLOGIA

- 1874 -Arnold Schönberg nace el 13 de septiembre
- 1882 -Comienza a estudiar violín y a componer
- 1897-(98?)-Dos melodías para canto y piano Op. 1
- 1898 -Se interpreta su cuarteto para cuerdas en re mayor en el auditorio de Viena Tonkünstlerverein (primera de sus obras ejecutada públicamente).
- 1899 -Cuatro melodías para canto y piano Op. 2
- "Vercklärte Nacht" ("La noche transfigurada"), sexteto para cuerdas Op. 4
- 1899-1903-Seis melodías para canto y piano Op. 3
- 1900-1901-Trabaja en la composición de los Gurre-Lieder.
- 1902-1903-"Pelleas und Melisande", Op. 5, poema sinfónico.
- 1903 -Regresa a Viena.
- 1903-1905-Ocho melodías para canto y piano Op. 6
- 1904-1905-Cuarteto para cuerdas No. 1 en re menor, Op. 7
- 1906 -Sinfonía de cámara No. 1 Op. 9
- 1907 -Dos baladas para canto y piano Op. 12
- "Paz sobre la tierra", para coro mixto a capella, Op. 13
- 1907-1908-Cuarteto para cuerdas No. 2 en fa# menor, Op. 10
- Dos melodías para canto y piano Op. 14
- 1908-1910-"Das Buch der Hängenden Gärten" ("El libro de los jardines colgantes"), Op. 15, 15 canciones sobre poemas de Stefan George.
- 1908-1913-"Die glückliche Hand" ("La mano feliz"), drama musical, Op. 18
- 1909 -Tres piezas para piano Op. 11
- Cinco piezas para orquesta Op. 16
- "Erwartung" ("La espera"), ópera en un acto Op. 17
- 1910 -Tres pequeñas piezas para orquesta de cámara.
- 1911 -Se traslada a Berlín
- Completa la orquestación de los "Gurre-Lieder" ("Canciones de Gurre")
- Seis pequeñas piezas para piano Op. 19
- Termina el tratado de Armonía.

- "Herzwächse" ("Hojas del corazón"), Op. 20
- 1912 - "Pierrot Lunaire" Op. 21, tres ciclos de siete poemas.
- 1913 - Éxito completo en la primera ejecución de los "Gurre-Lieder" en Viena, el 23 de febrero.
- 1913-1916 - Cuatro canciones para orquesta Op. 22
- 1915-1917 - Servicio militar
 - Trabaja en el oratorio "die Jakobsleiter" ("La escalera de Jacob").
- 1917 - Regresa a Viena. Funda la Sociedad de Conciertos Privados.
- 1920-1923 - Cinco piezas para piano Op. 23
- 1921 - Técnica dodecafónica (Serialismo).
 - Suite para piano Op. 25
- 1922 - Dos preludios para órgano, de J. S. Bach, transcritos para orquesta.
- 1923 - Serenata Op. 24
- 1924 - Quinteto de viento Op. 26
 - Se traslada a Berlín. Profesor de la Academia Prusiana de Bellas Artes.
- 1924-1926 - Suite para siete instrumentos Op. 29
- 1925 - Festival Arnold Schönberg en Barcelona.
 - Cuatro piezas para coro mixto Op. 27
- 1925-1926 - Tres sátiras para coro mixto Op. 28
- 1926-1927 - Cuarteto para cuerdas No. 3 Op. 30
- 1928 - Variaciones para orquesta Op. 31
 - Preludio y fuga para órgano en mi bemol, transcrita para orquesta.
 - Piezas para piano Op. 33a
 - Tres canciones populares alemanas, transcritas para coro a capella.
- 1928-1929 - "Von Heute auf Morgen" ("De hoy a mañana"), ópera en un acto Op. 32
- 1929 - Cuatro canciones populares alemanas transcritas para canto y piano.
- 1929-1930 - "Begleitungs musik zu einer Lichtspielszene" ("Música

- ca de acompañamiento para una escena de una película"). Op. 34
- Seis piezas para coro de hombres, a capella, Op. 35
- 1931 -Piezas para piano Op. 33b.
- 1932 -"Moses und Aron" ("Moisés y Aarón"). Ópera; completa en Barcelona el segundo acto.
- Homenaje a Arnold Schönberg en Barcelona por la orquesta Paul Casals.
- 1932-1933-Concierto para violoncello y orquesta, conforme al "Concierto para clavecín" de G.M. Monn.
- 1933 -Transcripción para cuarteto de cuerdas y orquesta del "Concierto grosso" Op. 6 No. 7, de Haendel.
- Tres melodías para canto y piano Op. 48
- 1933-1934-Expulsado de su puesto en Berlín. Vuelve a la fe judía. Parte hacia los Estados Unidos y se establece en Hollywood. Profesor de la Universidad de California.
- 1934 -Suite para orquesta de cuerdas.
- 1934-1936-Concierto para violín y orquesta, Op. 36
- 1935 -Transcripción para gran orquesta de la Primera Sinfonía de cámara Op. 9b
- 1936 -Cuarteto de cuerdas No. 4 Op. 37
- 1937 -Transcripción para orquesta del "Quinteto con piano en sol menor", de Brahms.
- 1938 -"Kol Nidre" Op. 39
- Segunda Sinfonía de cámara Op. 38 (comenzada en 1906)
- 1941 -"Variations on a recitative" ("Variaciones sobre un recitativo") Op. 40, para órgano.
- 1942 -"Ode to Napoleon Buonaparte" ("Oda a Napoleón Bonaparte"), Op. 41
- Tema y variaciones para orquesta de armonía Op. 43a (versión para orquesta Op. 43b)
- Concierto para piano y orquesta Op. 42
- 1944 -Se jubila de la Universidad de California.
- 1945 -Preludio para orquesta y coro Op. 44
- 1946 -Trío para cuerdas Op. 45

- 1947 -"a Sourvivor from Warsaw" ("Un sobreviviente de Varsovia") Op. 46
- 1948 -Tres canciones populares alemanas transcritas para coro a capella, Op. 49
- 1949 -Fantasía para violín con acompañamiento de piano, Op. 47
- "Tres veces mil años", para coro a capella Op. 50a
- 1950 -"Psalm 130: De Profundis", Op. 50b, para coro mixto a capella.
- "Modern Psalm" ("Salmo moderno"), Op. 50c, recitante, coro mixto y orquesta (Inconcluso).
- "Israel exist again" ("Israel vuelve a existir"), coro mixto y orquesta (fragmento).
- 1951 -Muere el viernes 13 de julio.

2.3. PRODUCCION PIANISTICA DE ARNOLD SCHÖNBERG

La búsqueda del mundo interior iniciada por Freud a través de sus teorías psicoanalíticas y por Kokoschka, en sus cuadros de gran fuerza expresiva y exasperado colorido, sirvieron como punto de partida para esa nueva necesidad expresiva del arte, que proclamaba su negación por la belleza convencional en busca de la expresión libre del mundo interior.

Schönberg se sirvió del piano para expresar sus nuevos conceptos estéticos; la expresión de su mundo interior está inseparablemente unida a las sonoridades que utiliza como instrumento para la creación de sus obras. Percibe la sonoridad como una nueva dimensión para musicalizar el sentimiento interior.

En sus piezas para piano Op. 11 (su primer obra para piano solo), propone elementos totalmente renovadores que necesitaran de un nuevo estilo interpretativo; marcan el comienzo de una etapa desconocida. A lo largo de la obra (1.-Maßig -Moderato-; 2.-Maßig -Moderato-; 3.-Bewegte -Con moto-), se escuchan pasajes sutiles y pasajes vertiginosos que nos trasladan de momentos altamente sensitivos a otros de angustiosa depresión. Con un tratamiento refinado del timbre, plantea (en estas obras que ya no son tonales) nuevos problemas estructurales e interpretativos. Estas piezas son muy significativas dentro del desarrollo musical de Schönberg ya que con ellas inicia no sólo la transformación de un lenguaje armónico, sino también la renovación de conceptos melódicos derivados de una tradición romántica y de una gran riqueza polifónica. Se puede decir que los "temas" aparecen en el transcurso de la obra, sin tomar el papel principal en la misma, como en la música tonal, ya que se exponen tras de ellos, motivos que en algunas partes pasan a primer plano. Tienen una gran independencia tímbrica y una manera novedosa de tratar los elementos rítmicos, que exigen del ejecutante una compenetración total de las indicaciones establecidas en la partitura. La escritura de estas piezas constituye un aporte substancial al panorama sonoro, ya que algunos de los principios utilizados (como el uso

que hace de los armónicos en los compases 14, 15, 16 y 17 de la primera pieza) han enriquecido notablemente las posibilidades expresivas del instrumento. Sobre las piezas Op. 11 Schönberg escribió el 12 de noviembre de 1909, lo siguiente: "Estoy esforzándome por llegar a una meta que parece ser clara y siento ya la oposición que tendré que superar [...] No es falta de inventiva, ni de capacidad técnica, ni de conocimiento de las demás exigencias de la estética contemporánea, lo que me ha urgido a esto [...] Estoy siguiendo una compulsión interna que es más fuerte que la educación, más fuerte que mi formación artística". (1)

Estas piezas fueron estrenadas en Viena en el "Verein für Kunst und Kultur" ("Asociación pro Arte y Cultura") por Etta Werndorff, el 14 de enero de 1910.

Las Seis pequeñas piezas para piano Op. 19 en contraposición con las Op. 11, aparecen dentro de la producción pianística de Schönberg como un conjunto de bosquejos pictóricos, en caminados a una búsqueda de la expresión sonora, dando lugar a una nueva plástica armónica basada en línea, color y timbre. En estas piezas cada sonido parece sustraerse al silencio, cada timbre se sumerge en un plano misterioso, dando como resultado climax sonoros extraterrenos, que exigen un nuevo entendimiento, una nueva interpretación basada esencialmente en el desarrollo de un toque diferenciado. Estas pequeñas piezas inauguran la microforma, de gran influencia para toda la posteridad musical. El dramatismo sonoro, alcanzado por el lenguaje atonal llega a sus más grandes posibilidades en esta obra. El silencio (con una nueva conciencia rítmica) y el timbre (derivado de un derrumbamiento de la sonoridad tradicional) toman la forma de una nueva sintaxis musical, totalmente elaborada.

"No imiten, creen" les decía Schönberg a sus alumnos muy frecuentemente. En su afán de búsqueda permanente, comienza un largo período de ensayos (ocho años), para organizar y madurar un sistema que introducirá en el Vals de las Cinco piezas Op.

(1) Romano, J. y Zuleta, J., Arnold Schönberg: La obra completa para piano, p. 17.

23, en donde pone en práctica por primera vez la teoría dodecafónica que nos introduce en una nueva orientación del espíritu musical.

El dramatismo de las Cp. 11 y el derrumbamiento sonoro de las Op. 19, se transforman en las piezas Op. 23, en un sin número de elementos armónicos, rítmicos, polifónicos; así también en una concepción formal claramente establecida. Crea en el piano efectos tímbricos orquestales, nuevos elementos rítmicos y un principio de unificación armónico-melódico, que apuntan hacia un neo-clasicismo. Las piezas Op. 23 surgen dentro de su producción como el resultado del largo y muy elaborado proceso anteriormente citado. Su estilo pianístico, a diferencia de las obras anteriores, transforma los conceptos interpretativos en exigencias sensitivas, derivadas de una riqueza tímbrica que alcanza por momentos un poder orquestal. Schönberg explica en una carta dirigida a Nicolás Slominsky, del 2 de junio de 1937, en Hollywood, lo siguiente acerca de su método de composición: "El método para componer con 12 sonidos ha sufrido diversas etapas preliminares. El primer paso de este proceso fue cumplido alrededor de diciembre de 1914 o al comenzar el año 1915, cuando esboqué una sinfonía, cuya última parte se transformó más tarde en el oratorio "La escala de Jacob" (obra que no fue terminada) [...] Muchas fueron las tentativas para alcanzar esta realización, pero muy pocas completadas y publicadas. Como ejemplo de tales ensayos puedo citar las Cinco piezas para piano Op. 23. Aquí llegué a una técnica que denominé (para mi mismo) 'componer con notas', término muy vago pero que me significaba alguna cosa y precisamente -en contraste con el modo ordinario de usar un tema- lo utilizaba ya a la manera de un 'Séquito fundamental de doce sonidos'. Algunos trozos de la Suite Op. 25 compuestos anteriormente (otoño de 1921), habían afirmado quizá con más vigor los términos sintéticos del nascente lenguaje, que en esta obra -concluye Schönberg- se convierte de improviso, conciente del verdadero sentido de mi intento: unidad y regularidad que sin pensarlo me había guiado por este camino". (2)

(2) Romano y Zuleta, Op. cit., pp. 44 y 45.

En la Suite Op. 25 (Preludium, Gavotte, Musette, Intermezzo, Menuett, Gigue) cristaliza esa necesidad de un método de composición de doce sonidos, basado primordialmente en una reorganización armónica y polifónica.

Las Cinco piezas Op. 23 pertenecen a la etapa denominada "atonal organizada"; es un corto período en donde se establecen los nuevos principios que desarrollarán el sistema dodecafónico. Por primera vez, una serie de doce grados distintos, proporciona el material para la construcción de una obra, esta forma de composición es utilizada en la Suite Op. 25 y las piezas Op. 33a y Op. 33b.

Sus últimas piezas para piano solo son las Op. 33a y Op. 33b iniciadas el 25 de diciembre de 1928 que señalan la iniciación del llamado: "período creativo americano". Estan hechas bajo los términos más estrictos de la sintaxis dodecafónica.

El concierto para piano y orquesta pertenece a su último período y en él se ve un alejamiento de los métodos estrictamente seriales. Consta de cuatro movimientos: dos lentos y dos rápidos (intercalados). La parte del piano no tiene un fin virtuoso y se encuentra en un constante intercambio de ideas con la orquesta, que integran un material sinfónico de alto contenido emocional. En una carta dirigida a Oscar Levant (pianista al que le escribió Schönberg el concierto), le comunica los subtítulos de los cuatro movimientos:

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

Schönberg fue muy combatido porque hizo temblar las bases de toda la producción musical europea construída tonalmente; pero es necesario recordar sus palabras:

"...creo que si cumplimos nuestro deber con la máxima sinceridad y lo llevamos todo tan perfectamente como nos es posible, entonces el todo poderoso nos concede el don de algunos rasgos adicionales de belleza, que nunca hubiéramos podido pro

ducir con sólo nuestro talento". (3)

*OBRAS INEDITAS PARA PIANO

a)TERMINADAS

- 1) 6 piezas para piano a cuatro manos
Fotocopia del manuscrito con fecha final del autor. Viena, octubre 1894. A pesar del título sólo encontramos tres piezas:

Andantino (Do menor).

Andante grazioso (Mi mayor).

Presto (La menor).

- 2) Alla marcia
22 compases (Mi mayor) solamente, escritos en lápiz y tinta.
Sin fecha

b)INCONCLUSAS

- 3) Pieza para piano
Esta pieza para piano que lleva como fecha inicial 25 ó 26 de diciembre de 1900, se interrumpe en el compas 46 con la siguiente nota: "febrero 1901/ prosigo... Si solamente supiera como debería ser la continuación! -dos veces ya me he confundido. Ahora no me atrevo a esperar más, ni aun a temer.-¿proseguire? ... Arnold Schoenberg".
- 4) Scherzo para piano
79 compases, sin fecha; en todo caso, compuesto antes de 1910.
- 5) Pieza para piano
76 compases, sin fecha (también compuestos antes del año 1910).
- 6) Pieza para piano
De caracter marcial. 26 compases en Fa mayor. En el comienzo de la página se leé "1926 ó 1927. Schoenberg".
- 7) Pieza para piano
El autor interrumpe en el compás 35. Fecha 21-II-1931.
- (3) Revista de arte Ars dedicada a Arnold Schönberg. cap. La música para piano de Arnold Schönberg.

- 8) Pieza para piano
25 compases. Fecha 25-VII- 1931.
- 9) Fantasía para piano a cuatro manos
Fecha de iniciación: 27-I-1937. Primeros 24 compases de un movimiento Poco allegro.
- 10) Comienzo de una obra para piano
23 compases, de los cuales 1-3-6-9 están terminados. Sin fecha, probablemente del año 1941.
- 11) 12 compases de una composición para dos pianos, comenzada en enero 21 de 1941.
- * Tomado del libro, Arnold Schoenberg: La obra completa para piano de Romano, J. y Zuleta, J.

III.- LAS SEIS PEQUEÑAS PIEZAS PARA PIANO Op. 19.

Las Seis Pequeñas Piezas Para Piano Op. 19, en un lenguaje atonal, son su obra más notable en el terreno de las formas brevísimas o miniaturas, que desarrollaron tanto él como sus discípulos Webern y Berg entre 1908 y 1913.

La forma miniatura es especialmente adecuada por su tamaño para comunicar la intensidad expresiva característica de esta época. Las emociones que estas obras expresan no se ven disminuidas por la breve forma, sino por el contrario, son amplificadas por la gran variedad de sonidos y colores que contienen.

"Las características más relevantes de estas piezas in statu nascendi -nos dice Schönberg- las constituían su extremada expresividad y su brevedad extraordinaria [...] Más tarde descubrí que nuestro sentido de la forma obró apropiadamente al obligarnos a equilibrar la emotividad con la extraordinaria brevedad." (1)

En estas piezas el tratamiento de los registros, en relación con los colores, la dinámica y la intensidad expresiva de los movimientos melódicos, exigen del pianista de formación clásica un cuestionamiento en su enfoque técnico e interpretativo.

"La necesidad interior exige un inmenso arsenal de medios de expresión". (2)

Para lograr explotar las posibilidades de las piezas, tomando en cuenta su microforma y lo novedoso del lenguaje utilizado por Schönberg, atendiendo siempre a la unidad de cada una de ellas y a la función que desempeñan dentro del todo, sería necesario realizar un análisis de las mismas, partiendo de tres puntos de vista diferentes, sin que estos constituyan caminos separados sino más bien necesarios el uno para con los otros, para lograr el objetivo deseado; dichos caminos serían, a saber: Primero, la técnica del núcleo motivico. Este núcleo motivico está formado por un grupo determinado de notas, que tienen un carácter propio y que en sí mismas forman

(1) A. Schönberg, El Estilo y la Idea, p. 146

(2) W. Kandinsky, De lo Espiritual en el Arte, pp 96 y 97

una unidad. Al igual que la célula generadora que se utilizó en los tiempos de Bach y aun antes de él, dicho núcleo motivico proporciona el material para el desarrollo de toda la obra. En estas piezas se encuentran diferentes tipos de núcleos motivicos, que se diferencian por su carácter, ya que se presenta en algunas ocasiones con carácter melódico, como en la pieza número uno, en donde se encuentra formado por un trazo rápido y ligero constituido por cuatro notas; en otras, como en la pieza dos, se presenta con un carácter rítmico, en donde el núcleo motivico está hecho en base a un juego de terceras y silencios; y otras veces es de carácter armónico, como en la pieza número seis, en donde se presenta formado únicamente por dos acordes sucesivos; pero en el fondo, cada uno de estos núcleos motivicos estan compuestos por combinaciones de varios elementos, como pueden ser: rítmico-melódicos, rítmico-armónicos, melódico-armónicos o rítmico-melódico-armónicos. Schönberg utiliza uno o dos núcleos motivicos para la creación de estas piezas, el cual o los cuales proporcionan el material para toda la obra y cuando las diversas permutaciones y combinaciones del núcleo o los núcleos motivicos han sido suficientemente expuestas y han conseguido lograr un resultado musical o expresivo, la pieza llega a su fin.

Segundo camino: Explicar como se da en cada pieza el tratamiento de la armonía, basada en acordes de construcción similar y a menudo relacionados con el núcleo motivico. Lo cual le da una fuerte cohesión.

Tercero: Lograr un sentido de jerarquización entre los grados de disonancia, de las diferentes partes de cada trozo y compararlos con la tecnica composicional tonal, en el fraseo y en el ritmo y por otro lado, a través de un sentido de la textura sonora y el colorido sutil y elaborado.

Este tipo de música requiere un enfoque especial, como ya se había mencionado, tanto en los aspectos técnicos (digitación, pedal, dinámica, etc.) como expresivos, para ello en la siguiente exposición, además del análisis previo de cada una

de las piezas, se propondrán soluciones a este tipo de problemas y se tratará de relacionar las sonoridades y recursos musicales con la teoría coetánea de los colores y sus significados según Kandinsky y también, mediante la técnica estructuralista, hacer una comparación intencional de algunas de las piezas con obras de Kandinsky, que aunque no corresponden exactamente a la fecha de composición de las piezas Op. 19, nos proporcionen un campo referencial para la interpretación de las obras. Se justifica esta actitud dado que Schönberg en esa época (entre 1908 y 1910) tenía un interés especial por la pintura y al igual que Kandinsky, se basaba en la potencialidad de la expresión psíquica del color, y sobre todo porque tanto estas obras de Kandinsky como las piezas Op. 19 tienen estructuras homologas.

En el "Harmonielehre" (publicado en el mismo año en que compuso las piezas para piano Op. 19 y un año antes de la publicación de la obra de Kandinsky "De lo espiritual en el arte"), expone una teoría denominada por él: "Klangfarbenmelodien" ("Melodías de sonidos de colores"), en la cual presenta la posibilidad de hacer melodías de colores diferentes, mediante variaciones tímbricas manteniendo una misma altura. Su producción musical de ese tiempo parecía tener la misma tendencia de la pintura: la expresión libre y desinhibida.

3.1. ANALISIS.

Pieza I Leich, zart (♩)*

19 de febrero de 1911**

La pieza se desarrolla dentro de una atmósfera en la cual se dan simultáneamente dos tipos de movimientos. El primero de éstos es un movimiento que se desarrolla lentamente a lo largo de toda la pieza, mientras que el segundo, está constituido por trazos ligeros, rápidos, pequeñas líneas que desaparecen al poco tiempo de haber surgido, o que se evaporan dentro de la atmósfera, la cual, está inmersa en un ámbito de quietud

* Lento, tierno

** Fechas tomadas del libro "Das Werk Arnold Schönberg" de Josef Rufer.

sonora determinada por el uso de matices que van desde "p" a "ppp", con fugaces apariciones de los matices mf y fpp, éste último más con el carácter de acento.

El elemento constitutivo principal de la pieza es el núcleo motivico que en este caso, está formado por un trazo rápido y ligero en base a cuatro notas que se suceden a intervalos de tercera menor, quinta justa y segunda menor. De estos elementos, Schönberg utilizará los intervalos de tercera y segunda (éste último, con sus respectivos intervalos compuestos y complementarios, pudiendo obtenerse también esta última posibilidad a través de la consideración armónica del núcleo motivico, lo cual nos daría como resultado, los intervalos de séptima menor y séptima mayor).

En el tratamiento de los planos, realizado por Schönberg, cabe señalar que no hay una correspondencia entre aquellos y los ámbitos sonoros en los cuales se desarrollan; es decir, que los movimientos rápidos y ligeros no siempre van a aparecer en lo que en la pintura se llamaría el primer plano, o sea, el más cercano al espectador, ni tampoco dichos movimientos van a ocupar el mismo registro sonoro, así mismo, los movimientos lentos que dan la idea de profundidad, no siempre van a ocupar el último plano, es decir, el fondo, ni tampoco se desarrollarán siempre en el mismo registro sonoro, cabiendo también la posibilidad de que así como se presentan movimientos diferentes en planos diferentes, haya en algunos momentos, movimientos iguales en todos los planos, simultáneamente, dando la idea de un reacomode de los diferentes planos, como podríamos señalar, en los compases cuatro y cinco, en donde Schönberg presenta el núcleo motivico simultáneamente en las cuatro voces (planos) a manera de "stretto".

Como ya habíamos mencionado anteriormente, el núcleo motivico, de origen esencialmente melódico también puede tener un tratamiento armónico, derivado éste, de la superposición de los intervalos que lo conforman. Lo cual nos daría como resultado, un intervalo de tercera menor y un intervalo de séptima, el cual puede presentarse con cualidad mayor o menor. Schön-

berg aprovechará el movimiento cromático que se desprende de ésta última posibilidad, para realizar movimientos cromáticos entre las sucesiones de acordes o entre los mismos movimientos melódicos.

Realizaciones armónicas del núcleo motivico dentro de la pieza las podemos encontrar, por ejemplo, en el compás tres en la mano izquierda (do \flat , mi \flat , si \flat) que está compuesto de una tercera menor y una séptima menor, produciéndose un movimiento cromático con respecto al siguiente acorde, en todas sus voces (do \flat desciende a si \flat ; mi \flat a re \flat ; mientras que el si \flat asciende a si \flat), para regresar, a través del mismo movimiento cromático, al acorde anterior. Un movimiento similar lo podemos encontrar hacia el final de la pieza donde, en el compás quince, en el registro agudo, encontramos el acorde mi \flat , sol \sharp , re \sharp , en donde, como podemos ver, se conservan los intervalos del núcleo motivico, pero la cualidad de la tercera es mayor, dicho acorde se enlaza en un movimiento similar al anteriormente descrito. Además encontramos la variante consistente en que el acorde conserva la séptima (mayor o menor), pero la nota intermedia puede ser una cuarta o una quinta (intervalos complementarios), variando la cualidad de las mismas (por ejemplo en el compás cinco, mano izquierda do \sharp , fa \flat , si \flat , y compás siete mi \flat , si \flat , re \flat), presentando también la posibilidad de que aparezcan acordes de novena, como intervalo compuesto de la segunda menor que aparece en el núcleo motivico, como en el primer compás, en la mano izquierda (re \sharp , si \flat , mi \flat).

En cuanto a la forma original del núcleo motivico, es decir, melódica, encontramos también variantes con respecto a las duraciones, como en la primera línea melódica de la mano derecha, en donde se presenta conservando la tercera (aunque con cualidad mayor) y el movimiento cromático de las dos últimas notas. Desarrollándose con duraciones más largas, lo que, como habíamos anotado en un principio, contrasta con el movimiento ligero del original. Otra variante se presenta cuando del núcleo motivico se toma el carácter ligero (constituído por las duraciones de treintaidosavos) como en el compás número dos de la mano izquierda (en donde además se conservan los in

I.

Arnold Schoenberg, Op. 19

Piano

Leicht, zart (♩) 3^a M 2^a m

ppp

Núcleo Motívico

etwas zögernd

flüchtig

p

ppp

Var. del Núm.

espress.

p

Nach jedem Stück ausgiebige Pausen; die Stücke dürfen nicht ineinander übergehen!



Handwritten musical score system 1. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef. The music is marked with a circled 6. The tempo is indicated as "leicht". There are dynamic markings of *pp* and *ppp*. There are also some handwritten annotations like "24 m" and "34 m" with arrows pointing to specific measures.

Handwritten musical score system 2. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef. The music is marked with a circled 7. The tempo is indicated as "stüchlig". There are dynamic markings of *ppp* and *pp*. A circled 9 is present. There is a handwritten annotation "fpp trem." and "Variante ritmica del m. m.".

Handwritten musical score system 3. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef. The music is marked with a circled 10. The tempo is indicated as "stüchlig". There are dynamic markings of *pp* and *mf*. A circled 13 is present. There is a handwritten annotation "(mit Ton)".

Handwritten musical score system 4. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef. The music is marked with a circled 14. The tempo is indicated as "molto rit.". There are dynamic markings of *ppp*. There are circled numbers 15 and 17. There is a handwritten annotation "molto rit." at the end of the system.

tervalos originales del núcleo motivico, pero en movimiento retrógrado), en el compás ocho, mano derecha, en donde además el movimiento ligero es prolongado por la aparición, a manera de anacrusa, de los treintaidosavós que anteceden al núcleo motivico, y en el compás diez de la mano derecha.

Una variante interesante es la que se presenta en el compás siete, en donde Schönberg utiliza un ritmo punteado ( ) para las presentaciones del núcleo motivico constituyendo las notas largas, las notas fundamentales del mismo, y las notas breves, una anticipación de las anteriores.

Un recurso tradicional utilizado por Schönberg es el tratamiento polifónico del núcleo motivico a manera de "stretto" que aparece en el transcurso de los compases cuatro, cinco y seis, en este último utilizando sólo tres notas del mismo, pero conservando los intervalos fundamentales de tercera menor y segunda menor.

Pieza II Langsam (♩)*

19 de diciembre de 1911**

Esta pieza está hecha en base a un juego de terceras y silencios (como núcleo motivico) tomado como bajo obstinado, con una dinámica pp durante toda la obra.

El núcleo motivico, en contraste con el de la pieza anterior es una estructura de carácter rítmico, más que melódico y de él se derivan melodías en base a terceras. Se crea una atmósfera hierática, pero en ella encontramos el material para la creación de melodías expresivas, de colores y timbres diferentes al núcleo motivico.

Una melodía surge en el compás dos como un trazo descendente y se evapora dentro del continuo, creando en él, una alteración en su ritmo y acentuación; pero de nuevo retoma su carácter obstinado y ahora surge una nueva melodía (en el compás seis) de carácter ascendente y amplia que lo lleva hacia un acorde de sonoridad oscura y profunda (compás seis). La sonoridad de este acorde poco a poco desaparece dentro del am

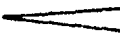
* Lento

** Más tarde escrito con lápiz, pero posiblemente también es del 19 de febrero de 1911.

biente sonoro y de nuevo aparece el obstinado, en combinación con una melodía entrecortada por silencios en base a terceras, que lo lleva hacia un acorde de sonoridad inesperada, que sirve como contraste con la sonoridad oscura del acorde del compás seis y provoca cierta alegría.

En esta pieza, la determinación de los planos depende de la ubicación de un marco de referencia con respecto al cual, nos sea posible relacionar el movimiento de los demás elementos. Dicho marco de referencia lo constituye el núcleo motivico, que como ya habíamos anotado, es esencialmente de carácter rítmico. Sin embargo, hablar de ritmo en esta pieza implica, no solamente señalar el ritmo que le es propio al núcleo motivico, sino también la periodicidad rítmica con la que éste se presenta a lo largo de la pieza y además, un tercer ritmo que procede del uso constante y sistemático de las terceras a lo largo de toda la pieza. Con respecto a dicho marco de referencia, podemos ahora ubicar una melodía en un plano superior, que desciende, lo atraviesa y concluye por debajo del mismo, provocando una alteración en el acontecer rítmico del núcleo motivico. Y por debajo de nuestro marco de referencia aparece una segunda melodía que desemboca en un acorde que provoca en el oyente la idea de una deformación en el tempo de la obra. En este mismo registro sonoro aparece, hacia el final de la obra, una melodía que se desplaza descendentemente, alternándose con el núcleo motivico. Concluye la pieza con la aparición del último acorde, anteriormente descrito.

El tratamiento de los planos se encuentra reforzado por el uso que hace Schönberg de la dinámica, contribuyendo, de esta manera, al logro de la atmósfera hierática y métrica de la cual habíamos hablado.

Le otorga una dinámica en pp al núcleo motivico, utilizando un matiz más cálido para las líneas melódicas que se desarrollan en torno a éste, prevaleciendo, sin embargo, una atmósfera en pp, utilizando el regulador  para lograr, junto con la indicación "etwas gedehnt" ("algo amplio") esa distorsión del tempo (compás seis).

II.

Langsam (d)

melodia

mf

3 "überst kurz" *pp*

núcleo motivico bajo obolinato

descendente en base a tercera

p *espress.*

3 *pp*

4

5

6 *melodia ascendente a terceras*

7 *ritardant*

8

acorde de sonoridad obol. m

9 *gut in Takt*

pp

10

11 *poco rit.*

12

pp *melodia descendente en base a terceras.*

La ausencia de indicaciones de agógica (a excepción del com pás seis por los motivos arriba señalados y en el compás nueve, como preparación del acorde final), contribuye a reforzar la atmósfera estática y métrica, y además, por el carácter del núcleo motivico, el cual tiene también la indicación "außerst kurz" ("lo más corto posible").

Schönberg utiliza como elemento de contraste las ligaduras para la primera y segunda líneas melódicas, adyacentes al núcleo motivico, sólo para regresar, hacia el final de la pieza al staccato.

Pieza III Sehr Langsame (♩)*

19 de febrero de 1911

Esta pieza, a diferencia de las anteriores está construida en base a dos núcleos motivicos que proporcionan el material que desarrollará Schönberg a lo largo de toda la obra. El primer núcleo motivico, el cual se inicia a contratiempo, está constituido fundamentalmente por cuatro notas, de las cuales las notas uno y tres son notas breves que resuelven a una nota larga, las notas dos y cuatro respectivamente. Otra característica fundamental de este núcleo motivico consiste en que el primer salto, de la nota breve a la larga está formado por un intervalo de quinta justa descendente; mientras que el segundo salto, es decir, el que va de la tercera nota a la cuarta, es un salto de tercera menor. Es importante señalar que el primer salto (quinta justa) se va a presentar en todas las apariciones del núcleo motivico variando unicamente la cualidad del intervalo, en algunas ocasiones va a ser un salto de quinta aumentada o sexta menor. Mientras que el segundo salto, el que va de la tercera a la cuarta nota, presenta variantes importantes en las últimas apariciones del núcleo motivico. Esta variación consiste principalmente en que ya no se da el salto de tercera, sino que se repite la ultima nota, es decir, permanece la consistencia rítmica, más no interválica (compás siete, mano derecha).

El segundo núcleo motivico, al igual que el primero está constituido también por cuatro notas cuya característica prin

* Muy lento

cipal es la de tener un movimiento melódico descendente esencialmente cromático. Es importante señalar que la primera aparición de este núcleo motivico está precedida de una anacrusa la cual está derivada de la cabeza del primer núcleo motivico.

Ambos núcleos motivicos que serán la fuente del material utilizado por Schönberg tienen una personalidad tanto rítmica como melódica, bien definida.

El núcleo motivico "a" (como llamaremos al primero), como tal aparece completo en los compases uno, cuatro y siete. Es reconocible la aparición de dicho núcleo motivico, dado que Schönberg la delimito con una ligadura expresiva y en su última aparición, es decir en el compás siete, aparece por disminución de valores, formando parte de una frase.

¿Cuáles son las derivaciones de los núcleos motivicos y en qué consisten dichas derivaciones?

Del núcleo motivico "a" Schönberg toma principalmente la cabeza, la cual además de en los lugares ya señalados, aparece en el compás cinco en la mano izquierda en donde el desarrollo del núcleo motivico presenta una ligera variante rítmica por estar emparentado por el segundo núcleo motivico, es decir por el movimiento cromático. En el mismo compás cinco en la mano derecha aparece la cabeza del núcleo motivico "a" a contratiempo, con la misma función rítmica y con un intervalo de sexta mayor. Hacia el final aparece en dos ocasiones la cabeza del núcleo motivico "a" como intervalo de sexta menor descendente en ambas ocasiones, presentando una variante que consiste en que la nota breve ya no se presenta a contratiempo y en la mano izquierda aparece en forma de intervalo de quinta justa ascendente, teniendo relación con el inicio del núcleo motivico por el uso del mismo intervalo con las mismas notas (de si_b a mi_b en la primera aparición y de mi_b a si_b en la última).

Es curioso señalar que se da una especie de canon entre las apariciones de la cabeza del núcleo motivico, como podría ser, en la primera aparición de éste y su contestación con lo que habíamos llamado anacrusa del núcleo motivico "b" en el compás

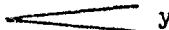
uno; otro caso podría ser en el compás cinco, entre la cabeza del núcleo motivico "a" que se presenta en la mano izquierda y su respuesta en la mano derecha, exactamente en el siguiente tiempo y guardando la característica del contratiempo.

Hasta aquí con la utilización del primer núcleo motivico como material temático; ahora analizaremos la utilización del segundo núcleo motivico.

Como habíamos dicho, éste es esencialmente cromático; pero hay algunos pasajes en donde aparece por grados conjuntos no cromáticos, como en el compás tres (la, sol, fa, como estructura interna), volviendo a aparecer este núcleo motivico en el compás seis, pero aquí es la, sol, mi \flat , re (un intervalo de tercera mayor entre el sol y el mi \flat), presentando una diferencia con las dos anteriores apariciones del núcleo motivico y consistiendo ésta, en la aparición de grados disjuntos. La esencia cromática del segundo núcleo motivico la encontramos en muchos pasajes, por ejemplo, en el compás tres, en la voz del alto (la \flat , la \sharp , do, si); en el movimiento cromático que tiene el bajo también en ese mismo compás (fa, mi, mi \flat); también, como ya habíamos mencionado, en el compás cinco, dentro del mismo núcleo motivico "a" aparece el movimiento cromático de las voces del bajo y tenor (do, do \sharp , re para el primero y si, la, la \flat para el segundo), procedentes del núcleo motivico "b"; y al final de la pieza, en donde había aparecido por última vez la cabeza del núcleo motivico "a" con el salto de mi \flat a si \flat , en donde se conjuga también con la aparición del motivo cromático del núcleo motivico "b" (do \sharp , re).

Cabe señalar que toda la pieza se mueve dentro de una atmósfera cromática, determinada desde un principio por el movimiento cromático de la nota fa \sharp que aparece en el acorde de la mano derecha resolviendo a sol (en el compás uno), lo cual es la síntesis del color que va a trabajar Schönberg a lo largo de toda la pieza, es decir, no hay un color fijo, como se presentaba en las otras dos piezas, y que en la primera estaba significado por las notas si \flat , si \sharp y en la segunda pieza por el intervalo de tercera sol-si; aquí el color es un color en movi

miento, que se desplaza desde el fa hasta el sol terminando la pieza en este último. Este movimiento se efectúa de manera más lenta con respecto a los demás movimientos que se van dando a lo largo de toda la pieza. Dicho movimiento lento se va presentando generalmente a intervalos de un compás: como ya habíamos mencionado, la resolución del fa# al sol que representa el cromatismo que se va a seguir a lo largo de toda la pieza, en el compás dos regresa al fa en el cuarto tiempo, siendo importante el hecho de que el sol constituye la primera nota del núcleo motivico y el fa la última. En el tercer compás, vuelve a aparecer el fa como nota importante ya que es la nota más aguda del registro grave que se va desplazando con un movimiento de octavas paralelas y en la mano derecha a parece de nuevo el sol en nota larga que se mueve hacia el fa dentro del núcleo motivico "b", para aparecer de nuevo en el compás cinco en donde aparece como fa# y por último, hasta el compás ocho encontramos el sol. Esta pieza, además de desarrollarse dentro de este cambio de matiz, regresa a la nota original del núcleo motivico "a", invirtiendo el salto, como ya habíamos dicho, de sib a mi \flat y regresando de mi \flat a si \flat , conjugándose todos los factores, además por la aparición cromática del núcleo motivico "b" a través de la resolución de do#-re, en el último enlace de acordes.

Se ve claramente que esta pieza está dividida en dos partes, tanto por la dinámica, como por el silencio que las separa en el compás cinco. En la primera parte la mano derecha aparece con un matiz forte y en la mano izquierda pianísimo simultáneamente, en cambio, en la segunda parte, las dos manos empiezan con la misma dinámica piano. Es importante señalar que a lo largo de toda la segunda parte, la variedad de gradaciones dinámicas que trabaja Schönberg va de "p" a "ppp", mientras que en la primera parte se había dado una elaboración de planos más rica, en base a esta diferenciación dinámica utilizando los matices "f" y "pp" simultáneamente y también  y

Sehr langsame ♩

Nucleo Motivo "b"

Nucleo Motivo "a"

f *pp*

1 2 3

In den ersten 4 Takten soll die rechte Hand durchaus *f*, die linke durchaus *pp* spielen.

Nucleo Motivo "a"

Nucleo Motivo "b"

f *pp*

5 6 7 8

Variante Rhythmica del Nucleo Motivo "a"

pp

9 10 11 12

Nucleo Motivo "a"

Nucleo Motivo "b"

pp

13 14 15 16

Pieza IV Rasch, aber leicht (J)*

19 de febrero de 1911

Se compone de un núcleo motivico rápido, gracioso, con un ritmo "breve-larga" muy definido y un movimiento melódico en base a intervalos mayores de terceras y determinado por Schönberg por una ligadura.

Este núcleo motivico se presentará en el compás diez con alteraciones en el ritmo, en la dinámica, en el carácter, en el timbre; pero los intervalos y las notas de que se compone son los mismos.

De este núcleo motivico se deriva otro núcleo motivico ("a'") compuesto más o menos en base a los intervalos del anterior; pero de diferente carácter, diferente toque, compuesto por saltos y por grados conjuntos. Este núcleo motivico lo podemos encontrar en los compases seis, siete y ocho de la mano derecha.

Georg Krieger, en su libro "Schönberg, Werke für Klavier" ("Obras para piano de Schönberg") nos dice que para entender mejor esta pieza, es necesario imaginar que se trata de una escena de ópera, en donde un recitativo rápido y gracioso de una persona es interrumpido por otro en el compás seis, entonces la primera persona se enoja y repite lo que dijo en los primeros compases, muy fuerte y con cólera. Además, los acordes del compás seis, recuerdan el efecto del acompañamiento del continuo de un cembalo en una ópera del siglo XVI.

Además del tratamiento y utilización de los dos núcleos motivicos, Schönberg utiliza una serie de acentos, utilizados como un color que de repente aparece con un timbre determinado (en base a un intervalo de cuarta justa) y desaparece en ese momento. Estos acentos o impulsos tímbricos aparecen cuatro veces en la pieza, la última de éstas como intervalo de quinta disminuida (compases dos, ocho, once y doce).

Se reconocen tres partes en esta pieza; la primera hasta el compás cinco, delimitada por el ritardando y el calderón. La segunda del compás cinco al compás nueve, por medio del si

* Rápido pero ligero

lencio y la tercera del compás diez al compás trece.

La armonía que utiliza Schönberg en ésta obra esta hecha en base a acordes formados por los intervalos del núcleo motivico, por ejemplo, el primer acorde del compás cuatro está tomado de los intervalos de las tres últimas notas del motivo (tercera menor y segunda menor) y el siguiente acorde de ese mismo compás del núcleo motivico "a" de los intervalos que forman las notas re \sharp (compás tres), fa \sharp y la \sharp (compás cuatro); la séptima mayor es uno de los intervalos que aparece en ambos núcleos motivicos. La cuarta aumentada que forma el segundo acorde del compás seis nos recuerda ese color o timbre extraño a la melodía, que apareció en el compás dos.

En esta obra se combinan varias atmósferas, la primera es graciosa y ágil (compás uno y dos), la segunda un poco nerviosa, la tercera calmada (compases cinco a nueve), la cuarta fuerte (compás diez) y la quinta abrupta. Estas están en combinación con el ritmo, el matiz, el timbre, la acentuación, la articulación, etc., es decir, la atmósfera graciosa se presenta con un ritmo punteado, ligero y rápido, de notas de duraciones cortas en un matiz piano, es la parte más aguda de la obra, mientras que la que es calmada, presenta un ritmo en su melodía con notas de duración más largas, en su parte media tiene la indicación poco rit., se mueve dentro del registro medio de la obra y la dinámica es piano; y por último la parte fuerte se presenta con los valores más cortos de la pieza, con acentos (\mathbf{v}), con la indicación de martellato y en forte.

Se manejan varios planos en esta obra, casi siempre dos; uno que pertenece a la melodía y otro que es más bien un acompañamiento o con el fin de crear una atmósfera especial para dicha melodía. Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en el compás cuatro, después de que el movimiento melódico termina, la mano izquierda crea una atmósfera nebulosa que se desplaza lentamente por debajo de esa melodía. Este pasaje tiene una importancia especial ya que se siente que la melodía queda suspendida sobre un acorde muy tenso.

La densidad de toda la obra es ligera a pesar de los cambios de volumen y dinámica.

IV.

1ª Parte

Rasch, aber leicht (♩)

Musical score for the first part, measures 1-3. The music is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The treble clef part contains a melodic line with a circled '1' at the start and circled '2' and '3' at subsequent measures. The bass clef part contains a rhythmic accompaniment. The text 'Nucleo Motivico a' is written below the treble clef staff.

2ª Parte

Musical score for the second part, measures 4-6. The music continues in 3/4 time. Measure 4 is marked 'poco rit.' and 'pp'. Measure 5 is marked 'leicht'. Measure 6 is marked 'pp'. The text 'acompañamiento del continuo de un tamborillo' is written below the bass clef staff with arrows pointing to the accompaniment.

Musical score for the third part, measures 7-9. The music continues in 3/4 time. Measure 7 is marked 'poco rit.' and 'p'. The text 'Nucleo Motivico a' is written below the treble clef staff.

3ª Parte

Musical score for the third part, measures 10-14. The music continues in 3/4 time. Measure 10 is marked 'f marcato'. The text 'Nucleo Motivico a' is written below the treble clef staff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Pieza V Etwas rasch (♩)*

19 de febrero de 1911

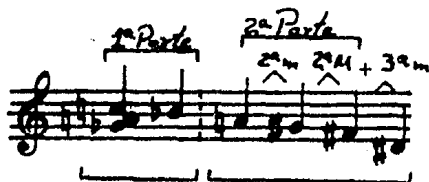
Esta pieza comienza con la aparición del sonido fa, de duración más larga en relación con los sonidos que se encuentran por debajo de él. Es muy importante porque a partir de éste sonido, pero una octava más abajo. Schönberg va a crear una melodía ascendente, pasando por las notas fa \sharp , la \sharp y la \sharp , para llegar por último a un la \sharp una octava más arriba que la anterior y desde ahí descender en un movimiento más rápido hasta un lab tres octavas más abajo. Estas notas largas van a estar precedidas por una anacrusa formada por una o dos notas que van a crear el ritmo breve-larga o breve-breve-larga que se utilizarán constantemente en toda la pieza.

El núcleo motivico de ésta obra está compuesto por el movimiento melódico ascendente que se encuentra en la mano izquierda del compás uno (reb, si \sharp , re \sharp , fa \sharp , sol \sharp , la \sharp , sib) y que se podría interpretar como:



El sonido reb que inicia el núcleo motivico; después un acorde (arpeggio en la pieza) formado por la superposición de terceras menores y por último, un movimiento ascendente formado por una segunda menor y una segunda mayor.

El núcleo motivico lo vamos a encontrar en la mano derecha de la siguiente manera:



Espejo del núcleo motivico a intervalo de 9ª (3ª A).
Movimiento contrario a intervalo de 2ª M

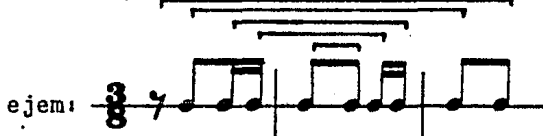
* Un poco rápido

Toma la mitad del núcleo motivico, es decir hasta el acorde (arpeggio) y lo presenta al espejo (retrogrado en movimiento contrario), pero a una distancia de cuarta justa (o tercera aumentada) descendente; después presenta en movimiento contrario, a una distancia de una segunda mayor ascendente la segunda parte del núcleo motivico.

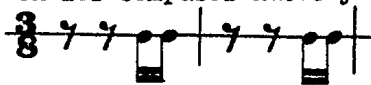
Esta manera de trabajar al espejo la va a utilizar como un recurso fundamental en el desarrollo de la obra. De esta manera encontramos trabajado el ritmo de los compases ocho, nueve, diez y once en la mano derecha.



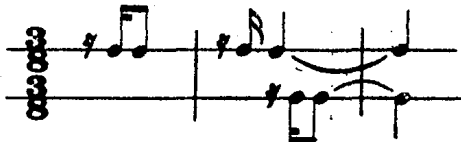
Y en los compases doce, trece y catorce en la misma mano.



También dentro del aspecto rítmico encontramos la utilización de pequeños motivos rítmicos que se repiten dos o más veces, como en los compases nueve y diez en la mano izquierda.



Y en los compases doce, trece y catorce de la mano izquierda.



De la segunda parte del núcleo motivico va a tomar el intervalo de segunda menor y crear con el movimientos cromáticos en varias partes de la obra, como en el compás cuatro de la mano derecha (re \flat , do \sharp , do \flat); en el compas siete en ambas manos (si \flat , do \flat , si \flat en la mano derecha y re \flat , do \sharp , re \flat en la mano izquierda); en el compás ocho (mi \flat , re \flat , en la mano derecha

y $si\sharp$, $do\sharp$ en la mano izquierda); de los compases nueve y diez entre las terceras de la mano izquierda ($mi\flat$ - $re\sharp$, y $sol\sharp$ - $fa\sharp$ en el compás nueve así como sib - $la\sharp$ y $re\sharp$ - $do\sharp$ en el compás diez); en el compás doce entre las terceras de la mano izquierda ($sol\flat$ - $sol\sharp$ y sib - $si\sharp$); en el compás trece en las terceras de la mano izquierda ($sol\sharp$ - $la\sharp$ y $si\sharp$ - $do\sharp$ como también $do\sharp$ - $re\sharp$ y $mi\sharp$ - $fa\sharp$). Los intervalos de septima y novena (intervalos complementarios y compuestos del de segunda) los va a utilizar Schönberg en acordes como el del compás cinco en la mano izquierda y el del compás siete en la misma mano. Estos intervalos también los vamos a encontrar entre las voces tenor y alto de los compases siete y ocho; entre las voces alto y soprano del compás nueve. También se utilizarán en movimientos melódicos como en el compás doce de $mi\flat$ a $re\sharp$ en la mano derecha y en el compás trece de $la\flat$ a sib .

Se distinguen claramente tres secciones en esta pieza, la primera de éstas se podría considerar como una introducción (del compás uno al tres delimitado por Schönberg con una ligadura y una coma de respiración). La segunda se divide a su vez en dos partes también por medio de una ligadura y una coma de respiración y la última se podría considerar como una coda.

Principalmente en esta obra podemos distinguir dos grandes planos. En un primer plano el de la melodía superior con sonidos largos, y en segundo los sonidos que se encuentran por debajo de ésta. Sin embargo, al final de la obra (la coda) se encunha una especie de fusión de los planos.

La tensión e incertidumbre que crean la atmósfera de esta obra y que van desde el compás tres hasta el once, encontrarán su clímax al llegar a la nota más aguda de la obra (compás doce) y ahí se derrumba, de "f" a "pp", en los compases doce, trece y catorce, para encontrarse al fin con un enlace de dos acordes, especie de cadencia conclusiva, creando una atmósfera de calma y paz, contrastante a la del desarrollo de la obra.

Etwas rasch (♩)

zart, aber voll
p

Nicht Motivale

pp
i. H. stacc.

pp
i. H. stacc.

poco a poco r.

pp

molto rit.

Pieza VI "Elegía fúnebre"* Sehr langsam (♩)**

17 de junio de 1911

En esta pieza, última de la serie, prevalece una atmósfera de quietud, desolación, de inmovilidad y silencio absoluto, de terminada a lo largo de toda la pieza por la aparición casi sistemática, de los acordes que constituyen el núcleo motivico de la pieza (anacrusa del compás uno, compás uno y la mitad del segundo compás). Técnicamente esta atmósfera es lograda por la superposición de dos acordes de tres notas constituidos fundamentalmente en base a cuartas (lo que da como resultado séptimas) y separados ambos acordes por un intervalo de segunda (o sus complementarios).

Apariciones esporádicas de un fragmento melódico, constituido por un movimiento de segunda ascendente y descendente, son el único signo de vida, que se opone a la inmovilidad que prevalece, haciéndose más acentuada dicha oposición en los compases que preceden a la última aparición del núcleo motivico (compases siete y ocho), en los cuales el autor condensa en una línea melódica más prolongada los movimientos ascendentes y descendentes de las anteriores apariciones de este elemento.

Cierra la pieza, como ya habíamos dicho, la aparición del núcleo motivico, reestableciéndose la misma quietud e inmovilidad con la que se había iniciado.

El carácter de la pieza se ve acentuado por las indicaciones expresivas anotadas por Schönberg en la partitura como el "mit sehr zarten ausdruck" ("con muy tierna expresión") que utiliza para la penúltima aparición del tema móvil (compases siete y ocho); así como también, el "wie ein Hauch" ("como un soplo") que utiliza en el último compás.

Las sonoridades que emanan de los acordes del núcleo motivico, más que establecer planos, crean una atmósfera dentro

* Schönberg siente mucho la pérdida de su amigo el músico Gustav Mahler, que murió el dieciocho de mayo de 1911; y en la revista "Mercur" le rinde un postrer homenaje que completa musicalmente con esta pieza a la que nombra "Elegía fúnebre" para Gustav Mahler, escrita bajo la angustiosa impresión de la noticia

** Muy lento

de la cual se desplazan las líneas móviles, siendo entre ellas, donde se establecen los diferentes planos, determinados además, por las regiones sonoras (registros) en donde se mueven. El volumen, el que se desplaza dentro de ésta atmósfera (que podríamos denominar como una bruma ligera, que se desplaza muy lentamente, a través de la cual podemos percibir el movimiento de las líneas melódicas) está determinado por la longitud que ocupan éstas dentro del desarrollo de la pieza.

Es importante hacer notar que durante toda la obra sólo se tocan dos veces el tiempo uno del compás (en los compases cinco y nueve), y cuatro veces el tercer tiempo del compás (compases uno, dos, tres y cinco), lo que hace que el compás de cuatro cuartos no quede claro al oído; también es importante señalar que existen once indicaciones de dinámica que van desde "p" a "pppp".

VI.

Sehr langsam (d) *Nico's Motivo*

① ② ③

p *p* *ppp*

↑ 3er Tempo ↑ 3er Tempo

④ ⑤ ⑥

p *p* *ppp*

↑ 1er Tempo ↑ 3er Tempo

⑦ ⑧ ⑨

p *p* *ppp*

mit sehr zartem Ausdruck *genau im Takt* *wie ein Hauch*

↑ 1er Tempo

3.2. ANALISIS COMPARATIVO ENTRE ALGUNAS DE LAS PIEZAS PARA PIANO Op. 19 Y OBRAS DE KANDINSKY EN BASE A SU ESTRUCTURA

"...Copiar la música de los colores de la naturaleza, pintar sus sonidos, ver los sonidos en colores y oír los colores musicalmente..." Sacharjin-Unkowsky*

Pieza I: Leicht, zart (♩)

Se va a proceder a hacer una comparación de la pieza número uno con el cuadro de Kandinsky denominado "Movimiento" y sugerir por medio de ella una interpretación con un sentido diferente al que comúnmente se hace.

Esta obra, como su nombre lo indica, presenta diferentes tipos de "movimientos": uno "lento", que se da en las figuras de mayor volumen, otro "ligero y rápido" que se da en las líneas serpentinas amarillas y otro "estático", que aparece en las figuras geométricas delineadas.

En la pieza número uno de Schönberg, también encontramos diferentes tipos de movimientos (ya mencionados).

En el cuadro de Kandinsky el tema de la composición es la línea curva, como lo podemos ver, y podríamos tomar a la línea curva serpentina de color amarillo claro, ligera y de movimiento rápido, como núcleo motivico, que al igual que el núcleo motivico de la pieza número uno de Schönberg, se presenta en toda la obra, con cambios de color, de forma, de tamaño, de volumen, etc.

El tratamiento de los planos es similar al utilizado por Schönberg, ya que las líneas serpentinas de movimiento rápido no siempre aparecen en primer plano ni ocupan el mismo lugar en el espacio de la composición; así también las figuras de movimiento más lento que son las que nos dan un poco más la idea de profundidad, no siempre aparecen en el fondo ni en el mismo lugar de la composición, creándose además, entre estas mismas figuras de movimiento lento, diferentes planos (mismo

* a creado un método que su aplicación a logrado que niños con poco oído musical aprendan melodías por medio de los colores.

tipo de movimiento en diferentes planos).

Las figuras de movimiento estático también presentan diferentes planos entre ellas y entre las figuras de movimiento rápido y de movimiento lento. Esto da como resultado, diferentes tipos de movimiento en diferentes planos, y también, como ya se había mencionado, movimientos iguales en diferentes planos creándose también, al igual que en la música de Schönberg, una especie de "stretto" que se da entre los círculos mayores, que se tocan o unen por uno de sus extremos los unos a los otros.

La diferencia de planos en la obra de Kandinsky se da mediante la utilización del color, por ejemplo, entre los círculos grandes podemos ver en un primer plano al azul (grande), después el amarillo oscuro, atrás de éste el azul (pequeño), más o menos a la misma altura el azul verdoso pequeño, luego el rojo y por último el verde que casi se pierde en el fondo oscuro. Esta manera de utilizar los colores está determinada por lo que él denomina los dos aspectos principales del color, que son: el calor o el frío del color y la claridad o la obscuridad del color.

"El calor o el frío de un color viene determinado -en líneas generales- por su tendencia hacia el amarillo o el azul. Esta distinción se realiza en un mismo plano [...] Se trata de un movimiento horizontal que se dirige hacia el espectador cuando el color es cálido y que se aleja de él cuando es frío" (1) lo que produce un movimiento dinámico, mientras que existe otra gran diferencia que se da entre el blanco y el negro, es decir, entre "los colores que producen la otra pareja de tonos clave: la tendencia a la claridad o a la oscuridad. También aquí se produce un fenómeno de acercamiento o alejamiento respecto al espectador, pero ya no en forma dinámica sino más bien estática". (2)

Además de esta diferenciación entre los colores, Kandinsky da un significado anímico a cada uno de ellos, dice por ejem-

(1) Kandinsky, Vassily. De lo Espiritual en el Arte, pp 67 y 68.

(2) Idem. p. 68

plo del azul lo siguiente: "La tendencia del azul a la profundidad hace que precisamente en los tonos oscuros adquiera su máxima intensidad y fuerza interior. Cuando más profundo es el azul, mayor es su poder de atracción sobre el hombre, la llamada infinita que despierta en él un deseo de pureza e inmaterialidad. El azul es el color del cielo, así lo imaginamos cuando oímos la palabra cielo.

El azul es el color típicamente celeste, que desarrolla en profundidad un elemento de quietud, y al sumergirse en el negro adopta un matiz de tristeza inhumana, que se hunde en gravedad que no tiene ni puede tener fin. Al moverse hacia la claridad, poco adecuada para él, el azul se hace indiferente como el cielo alto y claro. Cuando más claro, tanto más insonoro, hasta convertirse en una quietud silenciosa y blanca" (3)


Kandinsky le da a los colores, además de este significado anímico un significado musical a cada uno de ellos, y nos dice lo siguiente del azul: "En su representación musical, el azul claro correspondería a una flauta, el oscuro a un violoncello y el más oscuro a los maravillosos tonos del contrabajo; el sonido del azul en una forma profunda y solemne es comparable al de un órgano". (4)

Conociendo los aspectos principales del color, así como su efecto anímico y musical, podemos tener una visión diferente hacia ellos.

Continuando con el análisis del cuadro de Kandinsky, la unidad está lograda mediante la utilización de la línea curva, ya sea en forma de línea serpentina, de grandes superficies circulares, de círculos delineados o de puntos, que se podrían tomar como derivaciones del núcleo motivico, como las que encontramos en la pieza de Schönberg con respecto a la utilización del núcleo motivico de manera armónica, melódica, polifónica, de carácter ligero (es decir rítmicamente). Un ejemplo de éste lo podríamos establecer comparando la utilización de la línea curva en forma de puntos que se encuentran salpi-

(3) Kandinsky, Vassily. Op. cit. pp 72 y 73

(4) Idem. p. 73

cados por toda la obra de Kandinsky y el empleo del núcleo mo-
tívico que Schönberg hace con ritmo punteado: 

Pieza II: Langsam (♩)

El cuadro de Kandinsky que nos pareció más semejante a la segunda pieza es el llamado "Cuadrado", en donde el núcleo mo-
tívico, de la segunda pieza, se puede representar en el cuadro por el cuadrángulo, de que están compuestos los tres planos que integran el cuadro y que son a su vez cuadrángulos.

El bajo obstinado de la obra de Schönberg que se presenta siempre con una dinámica pp, y que tomamos como un marco de referencia para la determinación de los planos y respecto al cual relacionamos los demás elementos, en el cuadro de Kandinsky quedaría representado por los cuadrángulos que componen el plano del fondo de la obra (el que está compuesto por cuadrángulos más grandes, en tonos oscuros). Las melodías que surgen o que están hechas en base al núcleo motivico pero que tienen un color y un timbre diferente al de éste, corresponderían al plano de los cuadrángulos de colores; y por último, la melodía amplia del compás seis, que nos lleva hacia un acorde profundo y de gran expresividad equivaldría por medio de la figura en contracción de los cuadrángulos blanco y negro.

Al igual que Schönberg, Kandinsky crea una atmósfera hierática y rítmica, en donde el ritmo -que en Schönberg, como ya habíamos dicho estaba representado no solamente por la esencia rítmica del núcleo motivico, sino por la periodicidad con la que éste aparece, además del tercer ritmo, representado por el uso sistemático de terceras- no sólo está representado por el uso total de la figura cuadrangular en toda la obra, sino además, por la alternancia en dos de los tres planos de las figuras claras y las figuras oscuras y también, por la demarcación cuadrangular de cada uno de los planos incluyendo el mismo marco de la obra.

El efecto de distorsión de la continuidad rítmica, está representado en la obra de Kandinsky por el efecto de profundidad que aparece en el plano más pequeño (el de los cuadrángulos

los blancos y negros) en donde pese a la esencia bidimensional del trazo, se dá la idea de profundidad a través de la disminución de los cuadrángulos de la izquierda de dicho plano.

La obra de Schönberg, como ya habíamos visto, está hecha en base a un juego de silencios y terceras. Respecto a los silencios, cabe señalar la definición anímica que Kandinsky da a los colores blanco y negro:

"El blanco, que a veces se considera un no color (gracias sobre todo a los impresionistas, que no ven el blanco en la naturaleza), es símbolo de un mundo en el que ha desaparecido el color como cualidad o sustancia material. Ese mundo está tan por encima nuestro que ninguno de sus sonidos nos alcanza, de él sólo nos llega un gran silencio que representado materialmente semeja un muro frío e infranqueable, indestructible e infinito. Por eso el blanco actúa sobre el alma como un gran y absoluto silencio. Interiormente suena como un no sonido equiparable a aquellas pausas musicales que sólo interrumpen temporalmente el curso de una frase o de un contenido, sin constituir el cierre definitivo de un proceso. No es un silencio muerto, sino por el contrario, lleno de posibilidades. El blanco suena como un silencio que de pronto puede comprenderse [...] El sonido interior del negro es como la nada sin posibilidades, la nada muerta tras apagarse el sol, como un silencio eterno sin futuro y sin esperanza. Musicalmente sería una pausa completa y definitiva tras la que comienza otro mundo porque el que cierra está terminado y realizado para siempre: el círculo está cerrado. El negro es apagado como una hoguera quemada, algo inmóvil como un cadáver, insensible e indiferente. Es como el silencio del cuerpo después de la muerte, el final de la vida. Exteriormente es el color más insongoro, junto a él, cualquier color, incluso el de menor resonancia suena con fuerza y precisión. No como sucede con el blanco, junto al que todos los colores pierden fuerza casi hasta disolverse, dejando un tono débil, apagado. Por algo el blanco es el color de la alegría pura y de la pureza inmaculada, y el negro el de la más profunda tristeza y símbolo de la muerte

te". (5)

Con esta definición nos podemos dar cuenta de que los silencios del núcleo motivico corresponderían al color blanco y no al negro, y el haber asignado el plano que queda hasta atrás en el cuadro de Kandinsky al bajo obstinado, respecto a los silencios no sería conveniente, porque en ese plano encontramos los cuadrángulos negros; pero en cuanto al significado de los planos sí correspondería porque el bajo obstinado es el apoyo o el sostén de toda la obra de Schönberg y sobre el cual se construyen los demás elementos.

Pieza VI: Sehr langsam (♩)

En esta pieza vimos que se da una atmósfera de desolación y quietud que en líneas generales es la atmósfera que prevalece en el cuadro de Kandinsky denominado "Grados Verdes".

La atmósfera en la obra de Schönberg está lograda, como ya vimos, mediante la utilización de dos acordes (que componen el núcleo motivico) y las sonoridades que emanan de éstos, son las que dan ese sentido de desolación.

En el cuadro de Kandinsky es más bien el fondo, su color y utilización lo que hace sentir esa atmósfera. Este fondo no tiene un color regular o uniforme y da la idea de movimiento, éste es similar al de la atmósfera de la obra de Schönberg, el cual lo habíamos definido como una bruma ligera que se desplaza muy lentamente, a través de la cual podíamos percibir el movimiento de los demás elementos.

Los rectángulos grandes del cuadro de Kandinsky recuerdan los acordes del núcleo motivico que se suceden unos a otros como en los compases cuatro, cinco y seis en donde se suceden unos a otros desde el registro agudo, hasta el más grave. Aquí en el cuadro los rectángulos se ven en diferentes planos y se suceden unos a otros como en la obra de Schönberg.

El único signo de vida que se oponía a esa inmensa desolación lo encontramos representado en la obra de Schönberg por la aparición de fragmentos melódicos constituidos por movimien

(5) Kandinsky, Vassily. Op. cit. pp 76 y 77

tos de segunda menor y mayor, ascendentes y descendentes, pero esos movimientos quedaban integrados a los acordes del núcleo motivico y hacían que en ese lugar la atmósfera cambiara. Estos fragmentos melódicos podrían estar representados en el cuadro de Kandinsky por medio de los rectángulos de colores, como movimientos cromáticos que al mismo tiempo están integrados en los rectángulos mayores y hacen que estos tengan características y colores diferentes.

Los compases seis y ocho de la pieza de Schönberg, en donde condensa los movimientos ascendentes y descendentes de segunda en una línea melódica, podrían estar representados por los cuadritos de colores que aparecen en forma horizontal y sin estar integrados en un rectángulo mayor.

El círculo rojo representa la soledad máxima porque se encuentra aislado de figuras similares a ella y en la parte alta del cuadro y desde ahí observa todo lo que sucede a su alrededor. No es como la figura triangular, que además de estar acompañada por dos pequeños triángulos, en ella se reflejan los colores de los rectángulos, toma la esencia de ellos pero desde un punto de vista diferente.

Ya que este cuadro está denominado "Grados Verdes" sería muy interesante mencionar lo que Kandinsky nos dice con respecto al color verde:

"En el verde se ocultan el amarillo y el azul como fuerzas latentes que pueden resurgir [...] El equilibrio ideal, al mezclar estos dos colores tan diametralmente opuestos está en el verde. Los movimientos horizontales se anulan mutuamente, y lo mismo sucede con los movimientos concéntrico y excéntrico. Surge la calma. Es la consecuencia lógica que teóricamente se deduce sin dificultad. El efecto directo sobre la vista y a través de ella sobre el alma es el mismo, hecho conocido por los médicos, especialmente los oftalmólogos. El verde absoluto es el color más tranquilo que existe: carece de dinamismo, carece de matices, ya sean de alegría, tristeza o pasión; no exige nada, no llama a nadie. La ausencia constante de movimientos es una cualidad benéfica para los hombres y las almas cansadas,

pero al cabo de algún tiempo puede resultar aburrida. Los cuadros pintados en armonía verde lo confirman [...]. La pasividad es pues la cualidad más característica del verde absoluto, acompañada por una especie de saturación y autocomplacencia. El verde absoluto representa en la escala de los colores lo que en la sociedad es la burguesía: un elemento inmóvil, satisfecho y limitado en todos los sentidos. El verde es como una vaca gorda, sana e inmóvil, que rumiando contempla el mundo con ojos adormilados y bobos. El verde es el color del verano, cuando la naturaleza ha superado la turbulenta adolescencia de la primavera, y se sumerge en una calma satisfecha.

Si el verde absoluto pierde su equilibrio y asciende al amarillo, cobra vida, juventud y alegría; con la mezcla de amarillo entra en juego una fuerza activa. Al descender en profundidad mediante la intervención del azul, adquiere un nuevo matiz: se hace grave y pensativo [...]. Entre la claridad y la oscuridad, el verde mantiene su carácter original de indiferencia y calma, resaltando en la claridad el primer rasgo y en la oscuridad el segundo, cosa natural, pues la transformación se consigue mediante el blanco y el negro.

Musicalmente se podría asociar el verde absoluto a los tonos tranquilos, alargados y semi-profundos del violín". (6)

(6) Kandinsky, Vassily. Op. cit., pp 71, 73, 74 y 76

3.3. HACIA UNA INTERPRETACION DE LAS SEIS PEQUEÑAS PIEZAS


Op. 19 DE ARNOLD SCHÖNBERG.

Habiendo analizado cada una de las piezas desde el punto de vista compositivo, es decir, encontrando en cada una de ellas los núcleos motivicos, el tratamiento que Schönberg le da a éstos, las atmósferas en que se desarrollan, los planos, las densidades y hasta los colores, es necesario utilizar los recursos musicales (agógica, dinámica, articulación, fraseo, pedal, etc.) en combinación con los recursos pianísticos (digitación, toque, utilización de los pedales, etc.) y obtener una interpretación propia para cada una de ellas.

Claudio Arrau nos dice lo siguiente a cerca de la interpretación: "La interpretación es una síntesis del mundo del compositor y del mundo del intérprete" (1) De esta manera, los recursos musicales que va a utilizar el compositor para crear su mundo van a estar en estrecha relación con los recursos pianísticos que estén al alcance del intérprete. Por ejemplo, si en una de las piezas se tienen que escuchar varios planos sonoros, el intérprete tiene que tener un toque diferenciado para cada uno de ellos, para ello necesita valerse de una buena digitación, utilizar el pedal (o los pedales) y la dinámica correctamente, así como la realización exacta de la articulación y el fraseo. Además de lo anterior necesita también imaginar que está tocando con diferentes "colores" sonoros, imaginarlos y sentirlos en su profundidad, transparencia, brillantez, etc. y percibir la atmósfera en que se están desarrollando.

A continuación se va a partir del análisis de la utilización que hace Schönberg de los recursos musicales, para después introducirnos en lo que es el aspecto pianístico de la obra. Una tarea que rebasaría los fines de esta tesis sería proponer soluciones para algunos problemas pianísticos de las piezas como son los pasajes rápidos, la fluidez, y también como memorizar y tocar de memoria estas piezas.

(1) Horowitz, Joseph. Arrau, p. 146

Pieza I Leicht, zart 

En primer lugar trataremos el problema de la agógica. En esta obra, como podemos darnos cuenta, se encuentran ocho indicaciones de agógica, aparte de la indicación general de la pieza "Leicht, zart" ("Ligero, tierno") y de la indicación que hace al final de la primera página con respecto al intervalo de silencio que se debe de hacer al finalizar cada pieza. La indicación "Leicht, zart" nos sugiere que se debe de tomar un tempo el cual nos permita hacer en forma ligera los movimientos melódicos de la obra. Este tempo va a estar sujeto a las indicaciones de agógica que se van a hacer en el transcurso de la misma. La primera indicación de éstas es la que se encuentra en el compás dos, "etwas zögernd" ("reteniendo algo") hace que este compás sea un poco más amplio en relación con los demás, pero se debe retomar el tempo original en el compás tres. En éste compás (compás tres) se encuentra la indicación "Flüchtig" ("volátil") para enfatizar las figuras de movimiento rápido de la mano derecha. En el cuarto compás se encuentra la indicación "express." ("expresivo") para el pasaje donde se encuentra tratado a manera de stretto el núcleo motivico. La presentación del núcleo motivico en ritmo punteado en la mano izquierda del compás seis tiene la indicación "leicht" ("ligero") y de nuevo encontramos la indicación "flüchtig" en la mano derecha del compás ocho y diez. La indicación "molto rit." la encontramos en el compás trece, pero en el compás catorce tenemos que tomar de nuevo el tempo inicial. Esta misma indicación la encontramos también hacia el final de la pieza. Hay que tener mucho cuidado al realizar las indicaciones agógicas de ésta obra, ya que es algo fundamental en ella.

La indicación "Leicht, zart", además de sugerirnos el tempo también nos da la idea de la atmósfera general de la obra, la cual va a estar reforzada por la utilización que hace Schönberg de la dinámica. Como habíamos visto en el primer punto de éste capítulo, la dinámica que se va a utilizar en ésta pieza va de "p" a "ppp", con una aparición de "fpp" más bien con el carácter de acento en el compás ocho en el trémolo de la mano

izquierda y "mf" para indicarnos un color diferente en la melodía superior de la mano derecha que abarca los compases doce, trece y el síb del catorce.

Es importante señalar que en algunas de las indicaciones de dinámica, como la que se encuentra en el compás diecisiete ($\langle \rangle$), en donde se pide que un acorde haga un crecenddo para llegar hacia otro, y ésto físicamente es imposible, por que el sonido una vez ejecutado en el piano tiende a decrecer. Este tipo de efectos dinámicos se pueden hacer con la voz, con un instrumento de aliento o de cuerda; pero para poder lograrlo en el piano es necesario imaginar que la sonoridad va en crecenddo (aunque físicamente no sea así) y tocar el siguiente acorde en relación al crecenddo imaginario que se hizo, sólo de ésta manera podremos lograr este efecto.

En cuanto al fraseo y a la articulación cabe señalar que es muy detallada. Las frases o fragmentos representativos, se encuentran enmarcados por medio de una ligadura o separados entre sí por medio de un silencio, así tenemos, por ejemplo, que el primer trozo significativo de ambas manos está separado del segundo por medio de un silencio al inicio del compás dos. El tercero está separado del cuarto también por un silencio, en la mitad del compás cuatro, etc. El trémolo de la mano izquierda del compás ocho está enmarcado por medio de una ligadura que va desde ese compás hasta el compás diez. También la melodía superior de la mano derecha en el compás trece está delimitada por medio de una ligadura que va desde ese compás hasta el síb del compás quince.

En el análisis que se hizo de las piezas, en el inciso 3.1. del capítulo III nos dimos cuenta que esta primera pieza presentaba varios planos sonoros y que las figuras de movimiento rápido y ligero (como en el núcleo motivico) no siempre iban a aparecer en primer plano ni en el mismo registro sonoro; y que los movimientos lentos (que dan idea de profundidad) no iban a ocupar siempre el último plano. Encontramos también que algunos pasajes presentaban movimientos diferentes en planos diferentes, y otros, movimientos iguales en planos diferentes.

Esta obra se inicia con movimientos diferentes en planos diferentes, el núcleo motivico no aparece en un primer plano, sino que es una línea ligera y rápida que desaparece al poco tiempo de haber surgido. El primer plano lo ocupa la melodía superior (de la mano derecha) que tiene un movimiento lento, y el núcleo motivico aparece, como una de las líneas serpentinadas amarillas del cuadro de Kandinsky, atravesando la melodía del primer plano y desapareciendo en ese instante. La melodía superior continúa con su movimiento lento y cantabile y a parece ahora un acorde de sonoridad oscura en el registro grave (último plano) y se mueve hacia una nota que se encuentra en un plano medio.

Para lograr la diferencia de planos sonoros en el momento de la ejecución, habíamos dicho que es necesario tener un toque diferenciado para cada uno de ellos, valerse de una buena digitación, que nos garantice la sonoridad deseada y utilizar la dinámica correctamente; pero esto no es suficiente, también es necesario imaginar que se está tocando con diferentes "colores" -la diferencia de planos en la obra de Kandinsky se daba mediante la utilización del color y la utilización que hacía de los colores, estaba determinada por los aspectos principales del color; el calor o el frío y la oscuridad o claridad-, visualizar y sentir verdaderamente los colores.

Para el pasaje que estamos analizando deberíamos escoger un color para cada uno de los planos, recordando siempre el significado anímico que Kandinsky da a cada uno de los colores. Ahora debemos de tener un toque diferenciado para cada uno de los planos. La melodía superior (primer plano) es muy tranquila, con una línea melódica bien definida, de sonoridad clara, pero sin llegar a ser brillante que exige legato y cantabile. Para ella se propone una digitación con substitución de dedos en la nota fa \sharp (1-2) que permite el toque legato y cantabile y además, poder tocar el do \sharp del registro medio. El núcleo motivico, por su ligereza y fluidéz requiere de una digitación que permita realizar en un solo impulso el fragmento melódico. El acorde que se presenta en el registro grave requiere en el

toque de resaltar la nota más grave del acorde para darle mayor profundidad a éste.

Para la realización del pasaje polifónico de los compases cuatro, cinco y seis de carácter marcadamente expresivo, en donde se presentan movimientos iguales en todos los planos, las voces necesitan estar perfectamente ligadas y conducidas como líneas individuales. Para la mano izquierda, donde debemos de tocar dos voces, se proponen dos digitaciones diferentes, la primera es con la substitución del cuarto al quinto dedo, para ligar perfectamente la voz del bajo; pero para una mano pequeña esto resulta un poco incómodo y difícil, por lo tanto se propone la segunda digitación, en donde no hay substituciones y la voz del bajo no se liga perfectamente con los dedos sino que es necesario ligar con la dinámica, es decir, conducir la voz que lleva el quinto dedo. Es recomendable primero cantar la línea melódica con la dinámica correcta. Después tocarla, de manera individual, tratando de imitar lo que se hizo con la voz. Esto es necesario hacerlo con cada una de las voces de este pasaje polifónico y polícromo. Claudio Arrau nos dice lo siguiente del toque cantabile: "jamás toco dos notas con la misma fuerza. Esa es la única forma de imitar la voz humana". (2)

La mano derecha también lleva dos voces, en donde es fácil ligar perfectamente con los dedos por medio de la substitución; pero en el compás seis se propone tocar el ni de la voz de la contralto con el pulgar de la mano izquierda y después continuar esta voz con el pulgar de la mano derecha. Es posible tocar la voz de la contralto sólo con la mano derecha, utilizando dos veces el pulgar; pero se liga mucho mejor la voz utilizando la mano izquierda. Lo más importante en este pasaje es tocar bien conducidas cada una de las voces, como líneas individuales, siguiendo su propia dinámica.

El pasaje de los compases catorce, quince y dieciseis es un poco complicado en cuanto a la digitación, ya que hay que mantener el si durante mucho tiempo y para esto nos tenemos que

(2) Horowitz, Joseph. Op. cit. pp 125 y 126

valer de la substitución de los dedos. Se comienza tocando el si^b con el pulgar, para la voz del bajo se utilizan el quinto y el tercer dedos, cuando se ha tocado el tercero se cambia a segundo dedo el si^b, la voz del bajo toca el do[#] con primer dedo y el si pasa a tercer dedo; el do[#] de la voz del bajo se substituye por segundo dedo y de ahí pasa al re^b con primer dedo; el si^b cambia a segundo dedo y el bajo se mueve al la^b con tercer dedo y éste se substituye por primero; luego el do[#] del bajo con quinto y el fa[#] con tercero. En este pasaje debemos de escuchar siempre el si^b y conducir como una línea melódica la voz del bajo.

En ésta pieza no hay ninguna indicación de pedal, sin embargo es necesario utilizarlo ya que es uno de los recursos pianísticos importantes; pero de una forma discreta y atendiendo siempre a la expresividad y resultados sonoros de la obra.

En el pasaje expresivo de los compases cuatro, cinco y seis, si tocamos la segunda digitación que se propone (donde no es posible ligar con los dedos perfectamente y es necesario hacerlo con la dinámica) el pedal nos puede ayudar en el legato de la voz del bajo. En este lugar, el pedal sincopado en relación a la voz del bajo es una buena solución. Otra utilización del pedal de manera similar a este pasaje la encontramos en la melodía de la mano izquierda de los tres últimos compases, en donde nos ayuda en el legato y la conducción de la melodía. En el compás siete se pueden utilizar pedales muy cortos y sólo sobre las notas largas del motivo rítmico; por el contrario, en el compás ocho nos ayuda a obtener una sonoridad especial si lo dejamos a lo largo de todo el movimiento melódico de la mano derecha y ponemos un nuevo pedal sobre el trémolo.

La manera de usar el pedal en estos pasajes, ya sean pedales cortos o largos es no ponerlo hasta el fondo (medio pedal o un cuarto de pedal), y levantarlo lentamente; esto es para lograr una mayor claridad.

El pedal izquierdo (una corda) debe ser utilizado para cambios de color y no para lograr con él un pianísimo, por falta de técnica. El pianista debe ser capaz de hacer la dinámica

que utiliza Schönberg sin necesidad de recurrir al pedal izquierdo, la gama de matices que utiliza en éstas seis piezas, debe de estar regulada dentro de las posibilidades del pianista que las interpreta.

Al inicio de la obra, se podría utilizar el pedal izquierdo, ya que ésto da cierta seguridad al intérprete, sobre todo porque es el inicio de las seis piezas, después se debe de levantar, ya que en el segundo compás no se puede utilizar. También en el compás ocho se puede utilizar, pero se debe de quitar en el acento del trémino y volver a ponerlo después de él. Para los compases quince, dieciseis y diecisiete se puede utilizar de nuevo.

Es muy importante señalar que Schönberg utiliza sonidos enarmónicos para indicar colores diferentes en las mismas notas como "Klangfarbenmelodien" ("melodías de sonidos de colores") de las cuales ya habíamos hablado en el primer capítulo, y que se referían a melodías hechas en una misma altura pero con diferentes timbres. En el compás tres de ésta pieza tenemos un ejemplo de ésto entre el $la\sharp$ y el $si\flat$ de la mano izquierda, en donde ademas de indicarnos que no se debe quedar tenido el $la\sharp$, éste se debe de conducir hacia un $si\flat$ que es de un color diferente al sonido anterior.

Arnold Schoenberg, Op. 19

Leicht, zart (♩) (*ligeró, tierno*)

Piano

(*reteniendo algo*)
ellos zógernd

(*volátil*)
flüchtig

Klangfarbenmelodien

Nach jedem Stück ausgiebige Pausen; die Stücke dürfen nicht ineinander übergehen!
(Después de cada pieza mucho silencio; las piezas no deben ir una tras otra).

5-3 4 5 4

leicht (legato)

ppp *pp* *pp*

Ped *ppp* *pp* *pp*

1 2 3 4 5 4

Ped *

ppp *ppp* *ppp*

flüchtig (volatilis)

trem.

r. H.

Ped *ppp* *pp* *pp*

6 3 2 1 4 5 3

Ped 4 Ped *

ppp *ppp* *ppp*

flüchtig (volatilis)

(consonido) (mit Ton)

mf *mf*

Ped * Ped *

molto rit.

molto rit.

ppp *ppp* *ppp*

ppp *ppp* *ppp*


Ped * Ped * Ped Ped

5 4

5 3 1-2 1 3-1 6 3 5 2-3

Pieza II Langsam (♩)

Esta pieza, en contraste con la anterior es muy regular en el tiempo. A parte de la indicación general de tiempo de la pieza: "Langsam" ("Lento") sólo presenta dos indicaciones agógicas, en el compás seis y en el nueve, lo que contribuye a reforzar la atmósfera estática de la obra, estas son la del compás seis, en relación con la melodía expresiva que surge dentro de la continuidad rítmica del núcleo motivico, y al del compás nueve, como preparación del acorde final.

Como habíamos visto, Schönberg otorga una dinámica "pp" al núcleo motivico, y utiliza un matiz más cálido para las líneas melódicas que se desarrollan en torno a éste; prevaleciendo, sin embargo una atmósfera en "pp". Utiliza sólo el regulador  en el compás seis junto con la indicación "etwas gedehnt" ("algo ampliado") para lograr esa distorsión del continuo tiempo de la obra, de la que ya habíamos hablado con anterioridad.

El núcleo motivico tiene una nota de Schönberg: "äußerstkurz" ("lo más corto posible") que indica que el staccato debe ser muy corto, además presenta una dinámica en pp. Para lograr el staccato se deben de levantar los dedos totalmente juntos, es decir al mismo tiempo, para que la tercera suene simultanea. Los silencios de que está compuesto el núcleo motivico deben de hacerse muy exactos para crear esa atmósfera rítmica, y el color de las terceras se debe de mantener, no tratar de hacer reguladores exagerados, para evitar que se pierda el sentido hierático de la obra. Para poder lograr lo anterior, es necesario tomar una digitación en donde la mano esté equilibrada, se puede utilizar la digitación 1-3 o 2-4 (la primera de ellas se siente más equilibrada que la segunda).

La primera melodía, que está hecha en base a las terceras del núcleo motivico es muy expresiva y con un toque legato y cantabile, lo que contrasta con el bajo obstinado en staccato. El problema que se presenta en este fragmento es tocar realmente en legato y cantabile de la primera tercera al f y hacer una línea melódica expresiva. La digitación que se propone es la siguiente: 5 y 3 en la tercera si - re , después pul-

gar en el fa \sharp , segundo que se substituye por cuarto en el re \sharp , primero en el la \flat , tercero en el do \flat y por último, segundo en el la \flat . De nuevo surge el problema de ligar con la dinámica de la tercera si \flat -re \flat al fa \sharp , y hacer en un sólo impulso toda la melodía. Como ejercicio es bueno tonar la tercera si \flat -re \flat , el fa \sharp y el re \sharp en un sólo impulso, varias veces seguidas, imaginando que el sonido crece de la tercera si \flat -re \flat al fa \sharp , para que al llegar a ese fa \sharp tenga la sonoridad exacta que deseamos. Después debemos de pensar que el sonido decrece súbitamente para que podamos tocar realmente piano y expresivo el re \sharp . Para éste salto melódico tan grande y en legato, nos podríamos ayudar un poco con el pedal; pero se debe de quitar inmediatamente después de haber escuchado el fa \sharp , para no estropear el staccato de la tercera sol-si \flat de la mano izquierda.

La segunda melodía, como ya habíamos dicho anteriormente, es amplia, muy expresiva con una dinámica en crescendo y nos lleva hacia un acorde profundo y oscuro que se siente como si absorviera la sonoridad tan expresiva que se había creado con la melodía ascendente, y todo se apagara de repente, para continuar con el obstinado "insonoro" y una melodía que lo acompaña, pero que nunca se escucha al mismo tiempo que el obstinado y nos conduce hacia el último acorde que provoca cierta alegría o esperanza.

En el primer compás se puede utilizar el pedal sincopado a la melodía, y en el acorde levantarlo lentamente. En el compás siete se puede utilizar el pedal izquierdo para el cambio de color, también se puede utilizar este pedal al inicio de la obra, pero se debe quitar en el momento en que aparece la melodía en "mf" y de esta manera acentuar más el color de ella.

II.

Langsam (Lento)

(sovniás corfo posible)
 övberst Ritz **pp**

2-4

1) $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$
 2) $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

(expressivo)

pp

1 3 2

(algo ampliado)
 riticas pedchnt

Ped * Ped a Ped

(a tempo)
 sul in Takt

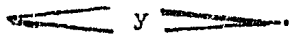
pp

pp

poco rit.

Pieza III Sehr langsame (♩)

Esta pieza es la única donde Schönberg no señala variaciones sobre el tempo inicial "Sehr langsame" ("Muy lento"), ni utiliza términos de expresión; por el contrario, la dinámica aquí es muy elaborada.

En la primera parte hay una nota que dice lo siguiente: "en los primeros cuatro compases tiene que tocar la mano derecha siempre forte, la izquierda tiene que tocar siempre pianísimo", dentro de estas dos gamas simultáneas de matices existe una gran cantidad de gradaciones dinámicas por medio de reguladores . En la segunda parte las dos manos empiezan en la misma dinámica "piano" y se va haciendo cada vez más piano hasta llegar a ppp al finalizar la obra. Como podemos ver, la correcta ejecución de la dinámica es fundamental para la interpretación de esta pieza.

También es importante señalar que los movimientos melódicos están enmarcados por medio de ligaduras y éstas son a veces muy largas, como las tres primeras que aparecen en la mano derecha de dos compases de duración. Casi toda la pieza está hecha en base al toque legato cantabile, sólo hacia el final de la obra aparece el staccato.

Para poder ligar es recomendable la substitución de dedos, por ejemplo, para las octavas de la mano izquierda, se propone la siguiente digitación: para la octava *si^b* quinto y primer dedos, de los cuales se substituye el quinto por segundo; la octava *mi^b* se toca de nuevo con quinto y primero, pero ahora se substituye el primero por segundo, el *fa[♯]* se toca con quinto y primero y el *la^b*, si se tiene una mano grande se puede tocar, ligando la voz del bajo, con tercero y primero, de lo contrario el primer dedo de la octava *fa[♯]* tiene que substituírse por segundo y así poder tocar con quinto y primero el *la^b*. En la mano derecha las substituciones son similares, hay que procurar ligar lo más que se pueda con los dedos y sobre todo ligar con el sonido, siguiendo las indicaciones de dinámica.

El pedal también nos puede ayudar en los lugares donde no

se puede ligar con los dedos perfectamente, por ejemplo, entre los dos últimos acordes de la mano derecha del compás dos.

En la primera frase de la mano derecha se pueden resaltar las notas de los acordes que tienen un movimiento melódico propio como el $fa\sharp$ del primer acorde, que se mueve hacia el sol, y en el segundo tiempo de ese mismo compás el $do\flat$ que va a $si\flat$ y éste, al $sol\flat$ del segundo núcleo notívico.

Es muy importante en esta pieza, que además del toque en legato y cantabile, los fragmentos melódicos enmarcados en ligaduras sean tocados en un sólo impulso. Los impulsos de la mano derecha no coinciden con los de la mano izquierda, mientras la mano derecha hace un fragmento melódico que abarca dos compases de duración (compases uno y dos), la mano izquierda tiene dos fragmentos melódicos que se deben de hacer cada uno con un impulso diferente.

En el compás cinco hay un silencio, que divide en dos partes la obra, en este silencio es necesario respirar y sentir un cambio en la atmósfera, se debe de pensar en un color diferente para la tercera $sol\flat$ - $si\flat$, que aunque tiene una dinámica en p, es brillante y sonora.

El ritmo en el compás siete de ambas manos debe de hacerse muy claro y exacto, ya que se trata de valores muy cortos, en comparación con las figuras rítmicas que se han empleado a lo largo de toda la obra.

Entre los compases siete y ocho encontramos de nuevo una especie de "Klangfarbenmelodien", de la que ya hemos hablado con anterioridad, entre las notas $re\sharp$ y $mi\flat$. El $re\sharp$ aparece como final de ligadura y el $mi\flat$ como inicio de una nueva ligadura. Lo que quiere Schönberg en este lugar es que estos dos sonidos, que son distintos por las características que he mencionado en las líneas anteriores, deben de sonar diferentes aunque tengan una misma altura.

Por último, tiene uno que escuchar (seguir con el oído) como se va apagando la sonoridad del $sol\flat$, hasta hacerse casi imperceptible, en los compases ocho y nueve, en el registro medio. En éstos dos últimos compases se puede utilizar el pedal izquierdo.

(Muy lento)
Sehr langsame ♩

In den ersten 4 Takten soll die rechte Hand durchaus *f*, die linke durchaus *pp* spielen.
(En los primeros cuatro compases tiene que tocar la mano derecha siempre fuerte, la izquierda tiene que tocar siempre pianísimo).

escucharemos como si va pagando
en sonoridad, hasta hacerse
casi imperceptible.

Los intervalos que han ido apareciendo en los fragmentos melódicos, de manera acentuada y que no pertenecen a ellos, aparecen en los compases once y doce en staccato y con "sf". La última nota de la pieza tiene una dinámica "fff" que es totalmente lo contrario al final de la pieza tres en "ppp".

En los compases uno y dos, el núcleo motivico debe de tocarse en legato ligero, que es diferente al toque legato que se utilizó para la pieza tres. Esta línea melódica se debe de hacer en un sólo impulso y el intervalo acentuado se debe de tocar con la mano izquierda. La articulación de los compases tres y cuatro de la mano derecha se debe de hacer muy exacta. Para las dos últimas notas del compás cinco se debe tomar el tempo inicial ligero. En el compás diez es recomendable dividir la melodía entre las dos manos para una mejor ejecución y claridad del toque martellato en "f" y acentuado. Se propone la siguiente digitación: las tres primeras notas con la mano derecha, con los dedos tres, cinco y tres; las siguientes cuatro notas con la mano izquierda, utilizando los dedos tercero, primero, segundo y tercero; después tocar las siguientes cinco notas (hasta el mi \sharp) con la mano derecha y la digitación cuarto, tercero, primero, segundo y tercero; y el sol \sharp con el tercer dedo de la mano izquierda. El fa \flat y el fa \sharp del compás once deben de tocarse con el pulgar de la mano derecha. En el compás doce se substituye el primer dedo por quinto en el si \flat para poder tocar las notas en "sf"; y por ultimo, el si \flat que tiene la dinámica "fff" se tocará con el pulgar de la mano derecha totalmente perpendicular al teclado.

IV.

(Rapido pero ligero)
Rasch, aber leicht (d)

Handwritten musical score system 1. It features a treble and bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings, including a circled '2' above a note. The bass staff provides harmonic accompaniment. A circled '17' is present in the bass staff. The tempo/mood is indicated as '(Rapido pero ligero) Rasch, aber leicht (d)'. A circled '17' is also present in the treble staff.

Handwritten musical score system 2. It features a treble and bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings, including a circled '17' above a note. The bass staff provides harmonic accompaniment. A circled '17' is present in the bass staff. The tempo/mood is indicated as 'poco rit.' and 'leicht'. A circled '17' is also present in the treble staff.

Handwritten musical score system 3. It features a treble and bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings, including a circled '17' above a note. The bass staff provides harmonic accompaniment. A circled '17' is present in the bass staff. The tempo/mood is indicated as 'poco rit.'. A circled '17' is also present in the treble staff.

Handwritten musical score system 4. It features a treble and bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings, including a circled '17' above a note. The bass staff provides harmonic accompaniment. A circled '17' is present in the bass staff. The tempo/mood is indicated as 'm.d.' and 'm. d.'. A circled '17' is also present in the treble staff.

Pieza V Etwas rasch (♩)

Esta pieza tampoco presenta variaciones agógicas con respecto al tempo inicial "Etwas rasch" ("algo rapido"), sólo hacia el final de la misma aparece la indicación "poco a poco rit." que nos conduce hacia un "molto rit." en los dos últimos compases.

Además de la indicación del tempo de la obra aparece otra de expresión: "zart, aber voll" ("tierno, pero lleno") que ya nos está indicando parte de la atmósfera en que se desarrolla esta obra, la cual va a estar reforzada por las indicaciones de dinámica.

Para los primeros compases aparece la dinámica "p" pero que debe de ser muy llena en sonoridad. En el primer compás la sonoridad del fa es importantísima y presenta además el signo de tenuto. Esta sonoridad del sonido fa (que tiende a decrecer por efecto natural en el piano) se ve reforzada por una ola de sonidos mas graves que éste, y que vuelven a llenar el espacio sonoro. Estos tres compases tienen el carácter de introducción de la que ya habíamos hablado en el inciso 3.1. del capítulo III. Aparece ahora una coma de respiración y se va a crear de ahí en adelante (a partir de la anacrusa al cuarto compás) una atmósfera de tensión e incertidumbre que va a estar reforzada por las indicaciones de dinámica hechas por medio de los reguladores. En el compás seis aparece el sonido la, de larga duración y que nos recuerda el sonido fa del inicio de la obra. En este lugar se siente como si de repente, en medio de la atmósfera de incertidumbre, por fin se nos indicara hacia donde vamos. Pero no, este punto es engañoso porque ahora en lugar de escuchar el arpeggio que seguiría a este sonido largo nos encontramos con un acorde muy oscuro, como si fuera un muro infinito. De nuevo aparece una coma de respiración y ahora aparecen (en los compases nueve, diez y once) dos pequeñas frases, dos intentos más de encontrar la salida, en un matiz "p" y acompañadas, en la mano izquierda por terceras mayores con un movimiento cromático descendente y en staccato. Estos dos pequeños y últimos intentos han sido en vano. Aparece

ce un silencio en el compás doce y ahora en un grito de desesperación, que aparece con una dinámica "f" se va derrumbando todo lentamente hasta no quedar nada y escuchar por último un enlace de acordes, especie de cadencia conclusiva en una dinámica "pp" que crea una atmósfera de calma y paz.

Es importante hacer notar que algunas de las indicaciones de dinámica como los que aparecen en los compases cinco y nueve, en donde en un solo acorde o en una sola nota se tiene que hacer el regulador: $\langle \rangle$, se podrían realizar mediante el uso del pedal, colocando éste hasta el fondo después de haber tocado la nota (o acorde) para hacer el regulador: \langle , y después levantarlo lentamente sin quitarlo por completo y colocar varias veces medios pedales para lograr el regulador: \rangle . Este recurso sólo es posible realizarlo en notas de valores largos, y en los compases cinco y nueve es un poco complicado de lograrlo por lo que se podría tratar de realizar por medio de la intención, es decir, pensar cual es la función de esos reguladores y tocarles e imaginar que los estamos escuchando verdaderamente.

Las indicaciones de acentuación vemos que están en relación con la dinámica y la expresividad de las frases.

Aunque no aparezcan indicaciones de pedal este se podría utilizar para reforzar el carácter de las frases como en los compases cuatro, cinco y siete, dándole más carácter a los acordes que se encuentran por debajo de la melodía superior. En el primer compás también se podría utilizar el pedal, poniéndolo desde el fa y levantarlo lentamente. Lo más importante para estos primeros compases es que los movimientos melódicos que pasan como una ola por debajo de la melodía superior se hagan, tanto en la mano derecha como en la mano izquierda, con un sólo impulso.

También en esta pieza nos encontramos una especie de Klang farbenmelodien entre las notas *dob* y *si* del compás catorce, en donde el *dob* es el final de una pequeña frase (por cierto, el final del derrumbamiento melódico que comenzó en la nota más aguda de la pieza en "f") y el *si* forma parte del enlace de los dos últimos acordes de la obra, por lo tanto el *dob* y el

V.

si además de no ligarse, se deben de tocar con diferentes "colores".

Etwas rasch (Algo rápido)

zart, aber voll
(tiernopere Uena)

Ped *

Ped

Ped

l. H. stacc.

l. H. stacc.

poco a poco rit.

molto rit.

Klangfarbenmelodien

Pieza VI Sehr langsam (♩)

En esta última pieza Schönberg trabaja de una manera muy interesante la dinámica en sus matices piano (de "p" a "pppp").

Las sonoridades que emanan de los acordes del núcleo motivico crean una atmósfera de desolación, quietud y silencio la cual se ve reforzada por las once indicaciones de dinámica que aparecen en ésta pequeña pieza de apenas nueve compases. Dentro de esta atmósfera se encuentran fragmentos melódicos de gran importancia que deben de distinguirse muy claramente como "colores" diferentes al fondo que crean los acordes.

Estos colores también se ven reforzados por la utilización de la dinámica. En el compás tres aparece un re♯ en la mano derecha en "p" y acentuado, y en la mano izquierda un movimiento cromático re♯-mi♯-re♯. En estos compases, además de seguir escuchando la atmósfera creada por los acordes del núcleo motivico, debemos darnos cuenta de que al tocar acentuado y en un matiz "p" el re♯ de la mano derecha y los sonidos de la mano izquierda en "pp", se escucharán los armónicos del re♯ de la mano derecha con un "color" muy luminoso en medio de la atmósfera desolada que se va moviendo lentamente. Lo mismo sucede en los compases cinco y seis, en donde aparece otro fragmento melódico en la mano izquierda (sol♯-fa♯).

La pequeña frase creada en base a los movimientos de segunda ascendentes y descendentes, además de los signos de dinámica está acompañada de la indicación "mit sehr zartem Ausdruck" ("con muy tierna expresión"). En éste lugar Schönberg utiliza la dinámica más fuerte de la pieza, pero retoma de nuevo ese sentido de desolación hacia el final de la obra (compas nueve), en donde aparece ahora la indicación "wie ein Hauch" ("como un soplo") con un matiz "pppp".

Para la ejecución de los primeros acordes (núcleo motivico de la obra) se podrían tomar el pedal izquierdo (una corda) y el pedal derecho. Los brazos deben hundirse muy lentamente como si nunca fuera a terminar ese movimiento descendente y además, se deben de escuchar con mucha atención la sonoridad que emanan los dos acordes, como si nunca fueran a dejar de escu-

charse. Esto, además de dar seguridad en el toque en "pp" crea esa atmósfera de quietud, contemplación y desolación que deseamos obtener.

En el compás tres es muy importante tocar claramente el acento del $\text{re}\sharp$ de la mano derecha, así como el regulador (\leftarrow
 \rightarrow) que se encuentra en las notas de la mano izquierda.

En el silencio que se encuentra en el tercer tiempo del cuarto compás se debe respirar, y después retomar esa atmósfera que habíamos creado anteriormente. En este lugar (compases cinco y seis) hay una indicación de pedal hecha por Schönberg que abarca el cuarto tiempo del quinto compás y todo el sexto compás. Para que no se nos estropee la atmósfera que habíamos creado y suene con claridad ese fragmento melódico de la mano izquierda, es recomendable hacer muy acentuado el $\text{sol}\sharp$ y muy piano el $\text{fa}\sharp$. Para los acordes anteriores a este fragmento melódico se puede utilizar un pedal que abarque desde el cuarto tiempo del compás cuatro al tercer tiempo del compás cinco.

En el compás siete se tiene que respirar de nuevo en el silencio y tocar en un sólo impulso la pequeña idea musical, que aunque se encuentra dividida entre las dos manos, suene como si se tocara con una sola mano. De nuevo es necesario respirar en el silencio de octavo, para tocar a tempo las notas que se encuentran en el compás ocho.

En el noveno compás la aparición del núcleo motivico en "ppp" hace que de nuevo se retome la atmósfera de quietud sonora y se termine la pieza con el movimiento melódico de las notas $\text{sib} - \text{la}\flat$ que tienen la indicación "wie ein Hauch" ("como un soplo") que se pierde en las profundidades.

VI.

(*Allegretto*)
Sehr langsam (♩)

Ped * Ped

* Ped * *5m*

mit sehr zartem Ausdruck
 (con muy tierna expresi6n)

genau im Takt
 (a tempo)

(como un soplo)
 wie ein Hauch

* *5m*

CONCLUSIONES.

- 1.- Las Piezas Op. 19 pertenecen a la época del cambio que hubo en el arte a partir de la figura de Kokoschka -como reacción en contra del arte decorativo- en donde se transcribe directamente un estado de ánimo como impulso elemental del artista.
- 2.- En la época en que escribió las Seis Pequeñas Piezas Op. 19 Arnold Schönberg se dedicó a la pintura, y su música refleja el interés de la potencialidad de la expresión psíquica del color al igual que en las obras de Kandinsky.
- 3.- La búsqueda del mundo interior iniciada por Freud en sus teorías psicoanalíticas, y por Kokoschka en sus cuadros de gran fuerza expresiva y exasperado colorido, sirvieron como punto de partida para esa nueva necesidad expresiva del arte que proclamaba su negación por la belleza convencional en busca de la expresión libre del mundo interior. Schönberg se sirvió del piano para expresar sus nuevos conceptos estéticos; la expresión de su mundo interior está inseparablemente unida a las sonoridades que utiliza como instrumento para la creación de sus obras. Concibe la sonoridad como una nueva dimensión para musicalizar el sentimiento interior.
- 4.- Las Seis Pequeñas Piezas para Piano Op.19 aparecen dentro de la producción pianística de Schönberg como un conjunto de bosquejos pictóricos, encaminados a una búsqueda de la expresión sonora dando lugar a una nueva plástica armónica basada en línea, color y timbre.
- 5.- Considero que estas piezas son un aporte valioso en la música de Schönberg y de gran trascendencia para los compositores posteriores.
- 6.- El comparar las piezas de Schönberg con cuadros de Kandinsky proporciona al interprete una visión más clara en cuanto a la estructura y composición colorística de las mismas, ya que los fragmentos melódicos que aparecen en estas piezas se presentan a veces como figuras con líneas definidas y en otras ocasiones como figuras con líneas difusas, y para

su ejecución se necesita utilizar un "color" diferente en cada una de ellas, lo que hace que el ejecutante busque una nueva forma de interpretación, haciendo una síntesis para ésto, de los recursos musicales empleados por Schönberg con sus propios recursos pianísticos.

- 7.- El intérprete debe poseer una amplia visión de lo que es el arte y la cultura de la época a la cual pertenece la obra que va a interpretar, tener un método de análisis crítico, tanto para los problemas estructurales de la obra, como instrumentales e interpretativos.
- 8.- Para la formación pianística de los estudiantes es necesario fomentar el interés por el análisis y ejecución de obras del siglo XX, porque además de que amplían su panorama artístico les da a conocer nuevas técnicas tanto musicales como interpretativas, y por último, son de gran ayuda para la comprensión de obras de épocas anteriores.

"RECREAR UNA OBRA DE ARTE
ES RECREAR UN MUNDO..."

BIBLIOGRAFIA

Auboyer, Jeannine et all.,
Historia del arte,
 Vol. 11,
 Ed. Salvat,
 Mexico D. F. 1976.

Barnes, Janifer et all.,
Modern Art. From Fauvism to Abstract Expressionism,
 Col. The Book of Art, Vol. 8,
 Ed. Grolier,
 Milan, Italia, 1967.

Battersby, Martin,
Art Nouveau,
 Col. The colour Library of Art,
 Ed. Hamlyn Group Ltd,
 Verona, Italia, 1969.

Brien, Marcel,
Kandinsky,
 Col. Magia del color,
 Ed. Argos,
 Barcelona, España, 1961.

Casals, Josep,
El Expresionismo. Origenes y Desarrollo de una Nueva Sencibilidad,
 Col. Biblioteca de Divulgación Temática, No. 13,
 Ed. Montesinos,
 Barcelona, España.

Collaer, Paul,
Orientaciones Actuales de la Musica,
 Col. El Mundo de Hoy,
 Ed. Troquel,
 Buenos Aires, Argentina, 1961.

Coppleston, Trewin,
Modern Art Movements.
 Col. The Colour Library of Art,
 Ed. Hamlyn Group Ltd,
 Verona, Italia, 1967.

Dallin, Leon,
Techniques of Twentieth Century Composition,
 Ed. WM. C. Brown Company,
 Estados Unidos, 1981.

Freud, Sigmund.
Esquema del Psicoanálisis,
 Ed. Paidós,
 Argentina, 1976.

Foster, Leonard,
German Verse,
 Ed. Pinguin Books,
 New York, 1959.

Gal, Hans,
El mundo del Músico,
 Ed. Siglo XXI,
 México, D. F., 1983.

Grohmann, Will,
Wassily Kandinsky, Leben und Werk,
 Ed. Verlag M. du Mont Schauberg,
 Alemania, 1961.

Golea, Antonie,
Estética de la música contemporánea,
 Ed. Eudeba,
 Argentina, 1962.

Historia de la Música,
 Vol. III
 Ed. Codex
 Madrid, España, 1966.

Jaffe, Hans y Roters, Eberhard,
La Pintura del Siglo XX,
 Col. Historia Visual del Arte, No. 12,
 Ed. Diana S.A.,
 Barcelona, España, 1967.

Kandinsky, Vassily,
De lo Espiritual en el Arte,
 Col. La Nave de los Locos,
 Ed. Premia,
 Mexico, D.F. 1979.

Kandinsky, Wassily,
Mirada Retrospectiva,
 Ed. Emece,
 Argentina, 1979.

Kandinsky, Wassily,
Punto y Línea Frente al Plano,
 Ed. Nueva Vision,
 Argentina, 1959.

Krieger, Georg,
Schönberg Werke für Klavier,
 Ed. Vandenhoeck y Ruprecht,
 Gotinga, Alemania Federal, 1968.

Leibowitz, Rene,
La Evolucion de la Musica de Bach a Schönberg,
 Ed. Nueva Vision,
 Argentina, 1957.

Leibowitz, Rene,
Schoenberg,
 Col. Solfeo de Microcosmos, No. 30,
 Ed. Sevil,
 Paris, Francia, 1969.

Loos, Adolf,
Ornamento y Delito y Otros Escritos,
 Col. Arquitectura y Critica,
 Ed. Gustavo Gili, S.A.,
 Barcelona, España, 1972.

Mathews, Denis,
El Fauvismo,
 Ed. Hermes S.A.,
 México, D.F., 1957.

Peillex, Georges,
La Pintura del Siglo XIX,
 Col. Historia Visual del Arte, No. 11,
 Ed. Diana S.A.,
 Barcelona, España, 1967.

Richard, Lionel,
Del Expresionismo al Nazismo,
 Ed. Gustavo Gili S.A.,
 Barcelona, España, 1979.

Riedl, Pedro Anselmo,
Basilio Kandinsky,
 Col. Pinacoteca de los Genios, No. 33,
 Ed. Codex S.A.,
 Buenos Aires, Argentina, 1964.

Riquer, Martinde y Valverde, Jose Ma.,
Historia de la Literatura Universal Vol. 3,
 Ed. Planeta,
 Barcelona, Espana, 1979.

Romano, Jacobo y Zuleta, Jorge,
Arnold Schoenberg: La Obra Completa para Piano,
 Ed. Presencia,
 Madrid, España, 1965.

Rosen, Charles,
Schoenberg,
 Ed. Antoni Boch,
 Barcelona, España, 1975.

Schoenberg, Arnold,
El Estilo y la Idea,
Ed. Taurus,
Madrid, España, 1963.

Schoenberg, Arnold,
Tratado de Armonía,
Real Musical Editores,
Madrid, España, 1979.

Schorske, Carl E.,
Viena Fin-de Siecle,
Ed. Gustavo Gili S.A.,
Barcelona, España, 1981.

Storbel, Heirich,
Tendencias de la Música de Hoy,
U.N.A.M.
México D.F., 1964.

Stuckenschmidt, H.,
La Música del Siglo XX,
Ed. Guadarrama S.A.,
Madrid, España, 1960.

Tschudi, Madsen S.,
Art Nouveau,
Ed. Biblioteca para el Hombre Actual,
Madrid, España, 1967.

Waissenberg, Robert,
Viena Secession,
Ed. Rizzzi,
Londres, Inglaterra, 1977.

Wingler, Hans Maria,
Kokoschka,
Ed. Thames and Hudson,
Londres, Inglaterra, 1958.

Wolff, W.,
Introducción a la Psicología,
Ed. Fondo de Cultura Económica,
Mexico D.F., 1953.

Zigrosser, Carl,
The Expressionists,
Ed. Georg Braziller,
Nueva York, 1957.