



Schönberg, Arnold
Composición con doce tonos
- 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires:
Buchwald Editorial, 2024.
Traducción de: Enrique Salas

Imagen de tapa: Porträt Arnold Schönberg, Richard Gerstl, 1907,
CC BY 4.0, Foto: Birgit und Peter Kainz, Wien Museum



Buenos Aires / Argentina

Arnold Schönberg

Composición con doce tonos

Conferencia, 26 de marzo de 1941

Para comprender la verdadera esencia de la creación, es necesario señalar que no había luz antes de que el Señor dijera: “Hágase la luz”. Y dado que aún no existía la luz, la omnisciencia del Señor abarcaba una visión de ella que solo su omnipotencia era capaz de evocar.

Cuando nosotros, pobres seres humanos, hablamos de alguno de los grandes espíritus entre nosotros como un creador, no debemos olvidar lo que, en realidad, un creador es.

Un creador tiene una visión de algo que antes no existía. Un creador tiene el poder de darle vida a su visión, de hacerla realidad.

De hecho, la noción de creador y creación debería formarse de acuerdo con el modelo divino: inspiración y perfección, aspiración y cumplimiento, voluntad y ejecución ocurren espontánea y simultáneamente. En la creación divina, no hubo detalles que pulir; “hágase la luz” ocurrió de inmediato y en su perfección definitiva.

Lamentablemente, los creadores terrenales, cuando se les concede una visión, deben recorrer un largo camino entre la visión y su ejecución, un camino arduo en el que, incluso, los genios, después de ser expulsados del paraíso, deben cosechar sus frutos con el sudor de su frente.

Lamentablemente, también, tener una visión en un momento creativo de inspiración es una cosa, y poder materializarla, conectando laboriosamente los detalles hasta fusionarlos en una especie de organismo, es otra.

Y supongamos que termina siendo un organismo, un homúnculo o un robot, y posee algo de la espontaneidad de una visión, aun así organizar esa forma de manera que se convierta en un mensaje comprensible “para quienes está dirigido” sigue siendo algo distinto.

II

La forma en el arte, y especialmente en la música, busca ante todo la accesibilidad. Desde un punto de

vista psicológico, la relajación que experimenta el oyente satisfecho al poder seguir una idea, su desarrollo y las razones detrás de él está estrechamente relacionada con una sensación de belleza. Por lo tanto, la accesibilidad es parte del valor artístico, no sólo por razones intelectuales, sino también por razones de satisfacción emocional. Sin embargo, la idea del creador debe ser representada, no importa cuál sea el estado de ánimo que se proponga evocar.

La composición con doce tonos no tiene otro propósito que la accesibilidad. En relación con ciertos acontecimientos en la historia reciente de la música, esto podría parecer sorprendente, ya que las obras escritas en este estilo no lograron accesibilidad a pesar del nuevo medio de organización. Por lo tanto, si recordamos que los contemporáneos no son jueces definitivos y, de hecho, suelen ser refutados por la historia, podríamos considerar este método de composición como condenado a desaparecer. Sin embargo, si bien parece aumentar las dificultades del oyente, compensa esta falta castigando también al compositor. Y es que componer así no es más fácil, sino diez veces más difícil. Solo el compositor

mejor preparado puede componer para el oyente más preparado.

III

El método de componer con doce tonos surgió de una necesidad.

En los últimos cien años, el concepto de armonía ha experimentado una transformación tremenda debido al desarrollo del cromatismo: la idea de que la tonalidad fundamental, la tónica, dominaba la estructura de los acordes y regía su sucesión, es decir, el concepto de *tonalidad*, primero tuvo que desarrollarse hacia el concepto de *tonalidad extendida*. Muy pronto se cuestionó si la tónica seguía siendo el centro al que cada acorde y su sucesión debían referirse necesariamente; también si una tónica que aparecía al principio, al final o en cualquier otro lugar realmente tenía una significación constructiva. La armonía de Richard Wagner contribuyó a un cambio en la lógica y en la fuerza constructiva de la armonía. Una de sus consecuencias fue el llamado uso *impresionista* de las armonías, practicado

especialmente por Debussy. Sin tener una significación constructiva, sus armonías, a menudo, se utilizaban para expresar estados de ánimo e imágenes. Así, los estados de ánimo e imágenes, aunque extramusicales, se convirtieron en elementos constructivos que se integraron en las funciones musicales y crearon una especie de accesibilidad desde el punto de vista emocional. De esta manera, la tonalidad ya estaba prácticamente destronada, aunque aún no de forma teórica. Pero esto solo no pudo haber causado un cambio radical en la técnica de composición. Sin embargo, tal cambio se volvió inevitable cuando simultáneamente se desarrolló lo que yo llamo la *emancipación de la disonancia*.

El oído había aprendido gradualmente a reconocer una variedad de disonancias, y con eso había perdido el miedo a su efecto “distorsionador”. Ya no se esperaba una preparación wagneriana para la disonancia ni una resolución straussiana de acordes disonantes; las armonías no funcionales de Debussy o la tosca contrapuntística de compositores posteriores ya no causaban enojos. Esta situación condujo a un uso más libre de las disonancias, comparable a

cómo los compositores clásicos trataban el acorde de séptima disminuida, que podía preceder o seguir a cualquier otra armonía, ya fuera consonante o disonante, como si no hubiera disonancia alguna.

Lo que distingue a las disonancias y consonancias no es un mayor o menor grado de belleza, sino un mayor o menor grado de *accesibilidad*. En mi *Harmonielehre* [Tratado de la armonía], expuse la teoría de que los sonidos disonantes aparecen más tarde en las series armónicas y, por eso, son menos familiares para el oído. Este fenómeno no justifica conceptos tan opuestos como concordancia y discordancia. Una mayor familiaridad con las consonancias más remotas –en realidad, las disonancias– eliminó gradualmente las dificultades de comprensión y permitió no sólo la emancipación con respecto a la dominante y otros acordes de séptima, sino también la emancipación de las disonancias más alejadas, por ejemplo, de Wagner, Strauss, Músorgski, Debussy, Mahler, Puccini y Reger.

La expresión “emancipación de la disonancia” se refiere a su accesibilidad, que se considera equivalente

a la accesibilidad de la consonancia. Un estilo basado en esta premisa trata las disonancias de la misma manera que a las consonancias, y prescinde de un centro tonal. Al evitar la fijación de una tonalidad, se excluye la modulación, ya que ésta implica abandonar una tonalidad fija y fijar otra tonalidad.

Las primeras composiciones de este nuevo estilo las escribí en 1908 y, poco después, mis alumnos Anton von Webern y Alban Berg. Desde el principio, estas piezas se diferenciaban de cualquier música previa, no solo desde el punto de vista armónico, sino también melódico, temático y en sus motivos. Pero las características más distintivas de estas piezas en *statu nascendi* eran su extrema expresividad y su extraordinaria brevedad. En ese momento, ni mis alumnos ni yo éramos conscientes de las razones de estas características. Más tarde, descubrí que nuestro sentido de la forma tenía razón al obligarnos a equilibrar la intensidad emocional con una extraordinaria brevedad. Así, inconscientemente, se derivaron consecuencias de una innovación que, como toda innovación, destruye mientras crea. Hubo a disposición una nueva armonía rica en matices, pero fue mucho lo que se perdió.

Antes la armonía no sólo había servido como fuente de belleza, sino, lo que era más importante, como medio para distinguir las características formales. Por ejemplo, para el final, solo se consideraba apropiada una consonancia. Las funciones estabilizantes requerían sucesiones armónicas diferentes a las de paso; un puente, una transición requerían sucesiones diferentes a las de una idea final; una variación armónica sólo podía llevarse a cabo de manera inteligente y lógica, si se tenían en cuenta los fundamentos de las armonías. Cumplir todas estas funciones, comparables a la puntuación en la oración, la división en secciones y la agrupación en capítulos, apenas se podía garantizar con acordes cuyos valores constructivos aún no se habían explorado. Por lo tanto, al principio, parecía imposible componer piezas complejas o muy largas.

Poco después descubrí cómo construir formas más extensas siguiendo un texto o poema. Las diferencias en extensión y forma de las partes, y los cambios en el carácter y el estado de ánimo se reflejaron en la forma y alcance de la composición, en su dinámica y tempo, en la figuración y acentuación, en

la instrumentación y orquestación. De esta manera, las partes se diferenciaron tan claramente como antes a través de las funciones tonales y estructurales de la armonía.

IV

Antes, el uso de la armonía fundamental estaba teóricamente regulado por el reconocimiento de los efectos de las progresiones fundamentales. De esta práctica, surgió un sentido formal subconsciente que le proporcionaba al compositor una sensación casi sonámbula de seguridad, cuando creaba, con máxima precisión, las distinciones más sutiles entre elementos formales.

Ya sea que uno se autodenomine conservador o revolucionario, que componga de manera convencional o progresista, que intente imitar estilos antiguos o que esté destinado a expresar ideas nuevas, ya sea uno un buen compositor o no, debe estar convencido de la infalibilidad de su propia imaginación y creer en su propia inspiración. Sin embargo, el deseo de un dominio consciente de los nuevos medios

y formas surgirá en cada artista, y querrá conocer conscientemente las leyes y reglas que rigen las formas que ha concebido “como en un sueño”. Por muy convincente que haya sido el sueño, la certeza de que estos nuevos sonidos obedecen a las leyes de la naturaleza y a las de nuestro pensamiento –la convicción de que el orden, la lógica, la accesibilidad y la forma no pueden existir sin seguir estas leyes– impulsa al compositor por el camino de la exploración. Debe encontrar, si no leyes y reglas, al menos caminos para justificar el carácter disonante de estas armonías y sus sucesiones.

V

Después de muchos intentos fallidos durante un período de casi doce años, senté las bases para un nuevo procedimiento de construcción musical que parecía adecuado para reemplazar esas diferenciaciones estructurales que anteriormente eran proporcionadas por las armonías tonales.

Llamé a este procedimiento: “Método de composición con doce tonos que sólo se relacionan entre sí”.

Este método consiste principalmente en el uso constante y exclusivo de una serie de doce tonos diferentes. Esto significa, naturalmente, que nuestro sentido formal estaba en lo correcto al obligarnos a equilibrar la intensidad emocional mediante una escala cromática, aunque en un orden diferente. No es, de ninguna manera, idéntico¹ a la escala cromática.

El ejemplo 1 muestra que tal serie básica (SB) consta de intervalos diversos. Nunca debe considerarse una escala, aunque haya sido inventada para sustituir a algunas de las ventajas unificadoras y formadoras de la escala y de la tonalidad. La escala es la fuente de muchas figuraciones, partes melódicas y melodías en sí, pasajes ascendentes y descendentes e, incluso, acordes rotos.

¹ Es curiosa y errónea la manera en que la mayoría de las personas habla del “sistema” de la escala cromática. No tengo un sistema, sino un método, que es un modus de aplicación regular de una fórmula preconcebida. Un método puede ser –pero no tiene que serlo– una de las consecuencias del sistema. Tampoco soy el inventor de la escala cromática, alguien más debe haberse ocupado de esta tarea hace mucho tiempo.

EJEMPLO 1

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'SB' (Série Básica) and contains a sequence of notes: A4, Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, Ab5, Bb5, C6, D6, Eb6, F6, G6, Ab6, Bb6, C7. The bottom staff is labeled 'INV' (Inversión) and contains the notes: C4, Bb3, Ab3, G3, F3, Eb3, D3, C3, Bb2, Ab2, G2, F2, Eb2, D2, C2, Bb1, Ab1, G1. Brackets above the top staff group the notes into four sets of four, and a bracket below the bottom staff groups all notes into a single set of sixteen.

De manera casi idéntica, los tonos de la serie básica producen elementos similares. Naturalmente será difícil derivar de la serie básica las cadencias determinadas por la distinción entre armonías principales y secundarias. Pero algo diferente y más importante deriva de ella con una regularidad comparable a la regularidad y lógica de la antigua armonía: la unión de tonos en armonías y su sucesión están reguladas por la disposición de estos tonos (como se mostrará más adelante). La serie básica funciona como un motivo. Esto explica por qué para cada pieza se debe inventar una nueva serie básica. Debe ser el primer pensamiento creativo. No cambia mucho si la serie aparece de inmediato en la composición como un tema o una melodía, o si está marcada (o no) por cualidades de ritmo, fraseo, construcción, carácter, etc.

¿Por qué una serie así debe constar de doce tonos?, ¿por qué ninguno de estos tonos debe repetirse demasiado pronto? y, por lo tanto, ¿por qué solo debería usarse una serie en una composición? Las respuestas a todas estas preguntas me fueron llegando poco a poco.

Cuando abordé estas cuestiones en mi *Harmonielehre* (1911), sugerí evitar las duplicaciones de octavas². Duplicar implica enfatizar, y un tono enfatizado podría interpretarse como fundamental o, incluso, como tónica. Las consecuencias de tal interpretación deben evitarse. Hasta una ligera reminiscencia de la antigua armonía tonal sería molesta, ya que podría despertar expectativas equivocadas sobre las consecuencias y continuaciones. El uso de una tónica es engañoso si no se basa en la totalidad de las relaciones de la tonalidad.

El uso de más de una serie fue excluido, ya que, en cada serie subsiguiente, uno u varios tonos se hubieran repetido demasiado pronto. Nuevamente

2 Problema que, a veces, presentan mis primeras composiciones en ese estilo.

hubiera surgido el peligro de interpretar el tono repetido como tónica. Además, se habría reducido el efecto de la unidad.

Justificado ya por el desarrollo histórico, el método de componer con doce tonos también cuenta con respaldo estético y teórico. Y es precisamente este respaldo lo que lo eleva, de ser un mero procedimiento técnico, al rango e importancia de una teoría científica.

La música no es simplemente otra forma de entretenimiento, sino la representación de pensamientos musicales de un poeta musical, de un pensador musical. Estos pensamientos musicales deben cumplir con las leyes de la lógica humana, son una parte de lo que el ser humano puede percibir, reflexionar y expresar mentalmente. Partiendo de estas premisas, llegué a la siguiente conclusión: EL ESPACIO BIDIMENSIONAL O MULTIDIMENSIONAL EN EL QUE SE REPRESENTAN LOS PENSAMIENTOS MUSICALES ES UNA UNIDAD. Aunque los elementos de estos pensamientos parezcan individuales e independientes para el ojo y el oído, revelan

su verdadero significado sólo a través de su interacción, al igual que ninguna palabra individual puede expresar un pensamiento sin relación con otras palabras. Todo lo que sucede en algún punto de este espacio musical tiene más que un significado local. No solo tiene una función en su plano específico, sino también en todas las demás direcciones y planos, y no carece de influencia aun en puntos más alejados. Por ejemplo, en cualquier composición clásica se puede observar el efecto de la subdivisión rítmica progresiva debido a lo que llamo la “tendencia de las notas más breves” a multiplicarse.

Por lo tanto, el pensamiento musical, aunque consta de melodía, ritmo y armonía, no es solo uno de estos elementos por separado, sino todos en conjunto. Los elementos de un pensamiento musical están parcialmente incorporados en el plano horizontal, como sonidos sucesivos, y parcialmente en el vertical, como sonidos simultáneos. La relación recíproca de los tonos regula la sucesión de los intervalos tanto como su unión para formar armonías. El ritmo regula la secuencia de tonos y organiza el fraseo tanto como la sucesión de las armonías. Además, como veremos

más adelante, esto explica por qué una serie básica (SB) de doce tonos puede utilizarse en ambas dimensiones, ya sea como un todo o en partes.

La serie básica se utiliza en diversas formas especulares. Los compositores del último siglo no han utilizado estas formas especulares tanto como los maestros de las épocas del contrapunto; al menos las utilizaban raramente de manera consciente. Sin embargo, existen ejemplos, de los cuales solo mencionaré uno del último Cuarteto de cuerdas en Fa mayor, op. 135, de Beethoven:

EJEMPLO 2

INTRODUCCIÓN

GRAVE ALLEGRO

MUSS ES SEIN?
ES MUSS SEIN!
ES MUSS SEIN!

VLN.1
VLN.2

MOTIVO PRINCIPAL

VLA.
VLC.

etc.



La forma original, *a*, “Muss es sein” [Debe ser], aparece invertida en *b* y en tono mayor; *c* muestra la retrogradación de esa inversión, que, nuevamente invertida en *d* y enriquecida con algunas notas de paso en *e*, da lugar a la segunda frase del tema principal.

No tiene sentido preguntarse si Beethoven aplicó este procedimiento de manera consciente o no. Sé por experiencia que también puede tratarse de un don recibido subconscientemente del Supremo.

EJEMPLO 3

The image displays a musical score for Example 3, consisting of six parts labeled a) through f).
 a) A bass clef staff in G major (one sharp) with a 3/4 time signature. It features two melodic phrases, each marked with a '3' above it, indicating a triplet. The first phrase starts on G4 and moves up, while the second starts on B4 and moves down.
 b) A bass clef staff in B minor (two flats) with a 3/4 time signature. It features two melodic phrases, each marked with a '3' above it, indicating a triplet. The first phrase starts on B3 and moves up, while the second starts on G3 and moves down.
 d) A treble clef staff showing intervallic relationships between notes of the two themes. A horizontal line connects G4 in (a) to B3 in (b), labeled '-6'. Another line connects B4 in (a) to G3 in (b), labeled '+2'. A third line connects G5 in (a) to E3 in (b), labeled '-3'.
 e) A bass clef staff showing intervallic relationships between notes of the two themes. A horizontal line connects G4 in (a) to B3 in (b), labeled '-6'. Another line connects B4 in (a) to G3 in (b), labeled '+2'. A third line connects G5 in (a) to E3 in (b), labeled '-3'.
 f) A bass clef staff showing an inversion of the first theme. A long horizontal line labeled 'INVERSIÓN' spans the first two measures, indicating the intervallic relationship between the original and inverted notes.

Los dos temas principales de mi *Kammersymphonie* [Sinfonía de cámara] se pueden ver en el ejemplo 3 en *a* y *b*. Después de terminar la obra, me preocupaba mucho la aparente falta de relación entre los dos temas. Guiado solo por el sentido formal y el flujo de pensamientos, no me había planteado esas preguntas durante la composición; pero, como acostumbro, surgieron las dudas con la obra recién terminada. Llegué a un punto tal que ya había preparado la espada para el golpe final: había tomado

la pluma roja del sensor para tachar el tema *b*. Afortunadamente, me mantuve fiel a mi inspiración y no le presté más atención a esas torturas mentales. Alrededor de veinte años después, pude ver la verdadera relación. Su naturaleza es extremadamente compleja y me pregunto si algún compositor habría construido deliberadamente un tema de esta manera; sin embargo, nuestro subconsciente lo hace de modo involuntario. En *c* se marcan los verdaderos tonos principales del tema, y *d* muestra que todos los intervalos son ascendentes. Su inversión exacta, *e*, produce la primera frase, *f*, del tema *b*.

Cabe mencionar que el siglo pasado consideraba este procedimiento como cerebral y, por lo tanto, incompatible con la dignidad del genio. Sin embargo, el simple hecho de que existan casos concretos clásicos demuestra la insensatez de aquella opinión. Además, la ley de la unidad del espacio musical que expuse anteriormente ratifica la validez de esta forma de pensar. Una formulación más eficaz de la ley podría ser: la unidad del espacio musical requiere una percepción absoluta y uniforme. En este espacio, al igual que en el cielo de Swedenborg (descrito

en el *Séraphîta* de Balzac), no hay arriba absoluto, ni derecha ni izquierda, ni adelante ni atrás. Cada configuración musical, cada movimiento de tonos, debe entenderse ante todo como una relación recíproca de sonidos, de oscilaciones vibratorias que ocurren en diferentes lugares y en diferentes momentos. Para la imaginación y la creatividad, las relaciones en la esfera material son tan independientes de direcciones o planos como los objetos materiales lo son para nuestra percepción en su esfera. Así como nuestra mente puede reconocer, por ejemplo, un cuchillo, una botella o un reloj con independencia de su posición y puede imaginarlos en todas las posiciones posibles, del mismo modo, la mente del creador musical puede trabajar subconscientemente con una serie de tonos, sin prestar atención a su dirección y a la manera en que un espejo podría mostrar las relaciones recíprocas cuya cantidad está predeterminada.

VI

La adopción de mi método de componer con doce tonos no facilita la composición, al contrario, la

dificulta. A menudo, los principiantes con orientación moderna piensan que pueden intentarlo antes de dominar las habilidades técnicas necesarias. Es un gran error. Las limitaciones impuestas a un compositor por la obligación de usar solo una serie en cada composición son tan estrictas que sólo una imaginación que ha atravesado por un número considerable de aventuras puede superarlas. Este método no regala nada; más bien, quita mucho. Se ha dicho que, para cada nueva composición, hay que inventar una serie especial de doce tonos. A veces, una serie no se ajusta a todas las necesidades que un experimentado compositor puede prever, sobre todo en aquellos casos ideales donde la serie aparece de inmediato con la forma, el carácter y la fraseología de un tema. En esos casos, pueden ser necesarias correcciones en el orden de los tonos.

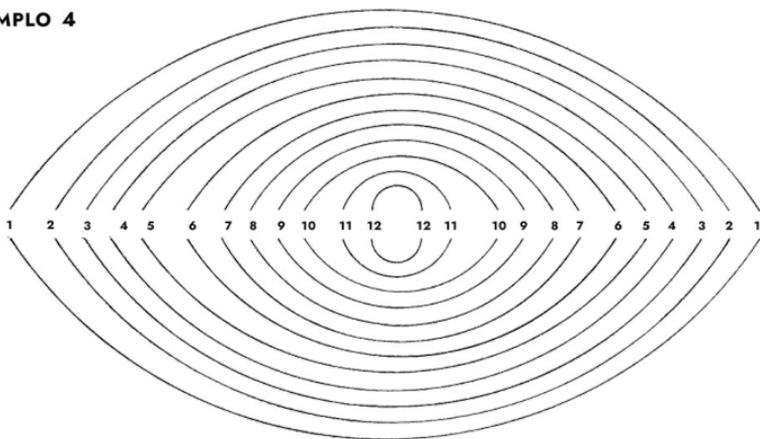
En las primeras obras en las que apliqué este método, aún no estaba convencido de que el uso exclusivo de una serie no llevaría a la monotonía y permitiría la diferenciación de temas, frases, motivos, secciones y otras formas de manera adecuada. En ese momento, utilizaba complicados artificios

para garantizar la variedad. Pero pronto descubrí que mi temor era infundado, incluso pude construir exclusivamente en una sola serie toda una ópera: *Moisés y Aarón*, y encontré que, por el contrario, al familiarizarme más con la serie, podía extraer temas con más facilidad. Así, la verdad de mi predicción inicial quedó brillantemente demostrada. Se debe seguir la serie básica. Sin embargo, se compone con la misma libertad que antes.

VII

Se mencionó que la serie básica se utiliza en formas especulares.

EJEMPLO 4



The image displays a musical score on a grand staff (treble and bass clefs). The top staff is labeled 'SERIE BÁSICA' and contains a sequence of notes. Below it, two additional series are shown: '6ª MAYOR' (6th major) and '9ª MENOR' (9th minor). To the right, the 'RETROGRADACIÓN' (retrograde) of the basic series is shown. Below the staff, three curved lines represent the 'INVERSIÓN' (inversion) and 'INVERSIÓN RETRÓGRADA' (retrograde inversion) of the series. The labels 'SERIE BÁSICA', '6ª MAYOR', '9ª MENOR', 'RETROGRADACIÓN', 'INVERSIÓN', and 'INVERSIÓN RETRÓGRADA' are placed around the score to identify each element.

De la serie básica, se derivan automáticamente tres series adicionales: 1. la inversión, 2. la retrogradación y 3. la inversión retrógrada³. El uso de estas formas especulares corresponde al principio de la percepción absoluta y unificada del espacio musical. La serie del ejemplo 4 se toma del *Quinteto de vientos op. 26*, una de mis primeras composiciones en este estilo.

Más adelante, sobre todo en obras más extensas, cambiaba mi enfoque cuando era necesario, para

3 SB significa serie básica; INV significa inversión de la serie básica; INV8, INV5, INV3, INV6 significan inversiones de octava, de quinta, de la tercera menor o de la sexta mayor, con respecto a la primera nota.

que cumpliera con las siguientes condiciones (ver pp. 37, 38 y 39, ejemplos 11, 12, 13): la inversión de los primeros seis tonos –el antecedente– a una quinta inferior no debía generar la repetición de ninguna de ella, sino dar lugar a los seis tonos no utilizados de la escala cromática. De esta manera, el consecuente de la serie básica, los tonos 7 a 12, incluye los tonos de esta inversión, pero naturalmente en un orden diferente.

En el ejemplo 5 (p. 31), la inversión en una quinta inferior aún no cumple con esta condición. Aquí, la antecedente de la SB, junto con la de la INV5, se compone sólo de diez tonos diferentes, ya que Do y Si aparecen dos veces, mientras que F y F# están ausentes.

VIII

En cada composición que precede al método de componer con doce tonos, todo el material temático y armónico se deriva principalmente de tres fuentes: la tonalidad, el *motivo básico* (que, a su vez, deriva de la *tonalidad*) y el *ritmo* (que está contenido

en el motivo básico). Todo el pensamiento de un compositor estaba obligado a moverse de manera comprensible en torno a la nota fundamental. Una composición que no cumplía con estas exigencias se consideraba “diletante”; pero una composición que se adhería rigurosamente a ella nunca fue catalogada como “cerebral”. Por el contrario, la capacidad de obedecer instintivamente a este principio se consideraba una característica natural del talento⁴.

Llegará el día en que la habilidad para extraer material temático de una serie básica de doce tonos será un requisito indispensable para la admisión a la clase de Composición en un conservatorio.

4 Existen genios matemáticos que pueden calcular al cuadrado y al cubo en sus mentes. Hay casos de ajedrecistas que juegan a ciegas, donde cada jugador debe imaginar las posibilidades de las cinco jugadas siguientes. No son muchos los que logran llegar a proyectar diez movimientos, pero solo con ellos se debería comparar la capacidad imaginativa de una auténtica mente musical.

IX

Las posibilidades de desarrollar elementos formales de la música, como melodías, temas, frases, motivos, figuras y acordes, a partir de una serie básica, son ilimitadas. En las siguientes páginas, analizaré varios ejemplos de mis obras para revelar algunas de estas posibilidades. Se observará que la sucesión de tonos de acuerdo con su orden en la serie siempre ha sido respetada con exactitud. Quizás se pueda tolerar alguna pequeña digresión de ese orden (en virtud del mismo principio que permitía variantes en los estilos anteriores⁵ en la última parte de una composición) cuando el oído ya se ha familiarizado con la serie. Sin embargo, al comienzo de una pieza, no se permitiría esa desviación.

La serie, a menudo, se divide en grupos, por ejemplo, en dos grupos de seis tonos, tres grupos de cuatro o cuatro grupos de tres. Esta agrupación sirve, principalmente, para lograr regularidad en la distribución de los tonos. Los tonos utilizados en la

⁵ Por ejemplo, como Beethoven en la cuarta variación de sus Diabelli-Variationen, donde omite una nota de manera inexplicable.

melodía se separan de aquellas que deben utilizarse como acompañamiento, armonías o acordes y voces, según lo requiera la naturaleza de la instrumentación, el instrumento en sí o el carácter y otras particularidades de la pieza. La distribución puede variar o desarrollarse según las circunstancias, de manera similar a los cambios de lo que yo llamo: el “motivo del acompañamiento”.

X

La abundancia de posibilidades impide la exposición sistemática de ejemplos. Por lo tanto, sólo resta ser arbitrarios.

En el caso más simple, una parte de un tema –o incluso todo el tema– consiste simplemente en la rítmica y la fraseología de una serie básica y sus derivados, esto es, las formas especulares: inversión, retrogradación e inversión retrógrada. Mientras que una pieza generalmente comienza con la serie básica, las formas especulares y otras derivadas, como las once transposiciones de las cuatro

formas básicas, se utilizan más adelante. En particular, las transposiciones sirven, al igual que las modulaciones en los estilos anteriores, para desarrollar ideas secundarias.

EJEMPLO 5

El ejemplo 5 muestra la serie básica (con sus inversiones en la octava y quinta más baja) de mi Quinteto para vientos, op. 26.

Muchos temas de esta obra simplemente utilizan el orden de una de las formas fundamentales.

EJEMPLO 6

The musical score for Example 6 is presented in two systems, each consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs). The first system covers measures 7 through 12. The top staff (treble clef) contains a melodic line with notes and slurs, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11, and 12 indicated. The middle staff (alto clef) contains a bass line with notes and slurs, with fingerings 1, 2, 3, 4, and 5 indicated. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with notes and slurs, with fingerings 9, 10, and 4, 5 indicated. The second system covers measures 10 through 12. The top staff (treble clef) contains a melodic line with notes and slurs, with fingerings 7, 8, 9, 10, 11, and 12 indicated. The middle staff (alto clef) contains a bass line with notes and slurs, with the abbreviation 'etc.' written below it. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with notes and slurs, with a fingering of 6 indicated.

El tema principal del primer movimiento utiliza, para su primera frase, los primeros seis tonos, el antecedente. Para la segunda frase, la consecuente de la serie básica. Este ejemplo muestra cómo se puede crear un acompañamiento. Dado que se debe evitar la duplicación de octavas (ver p. donde están los ejemplos 12-13-13 a), acompañar los tonos 1-6 con las 7-12 y viceversa es una manera de cumplir con este requisito.

EJEMPLO 7 QUINTETO DE VIENTO, RONDÓ (4º TIEMPO)

The musical score for Example 7 is presented in two systems. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains notes numbered 1 through 9, with slurs and fingerings (1-5, 6-8, 1-5) indicated. The bass staff contains notes numbered 1 through 12, with slurs and fingerings (1-5, 6-8, 9-12, 1-5) indicated. The second system also consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains notes numbered 10 through 12, with slurs and fingerings (1-5, 6-8, 9-12) indicated. The bass staff contains notes numbered 6 through 12, with slurs and fingerings (1-5, 6-8, 9-12) indicated. The key signature has one flat, and the time signature is 2/4.

El ejemplo 7 muestra que la misma sucesión de tonos puede generar temas y caracteres diferentes.

En el ejemplo 8, el tema principal del rondó de este quinteto muestra una nueva forma de variar las repeticiones de un tema. Esas modificaciones no solo son necesarias en formas más extensas, especialmente en el rondó, sino también son útiles en piezas más pequeñas. Mientras que el ritmo y el fraseo preservan de manera distintiva el carácter del tema, haciéndolo fácil de reconocer, los tonos e intervallos se alteran mediante un uso diferente de la SB y las formas especulares. Éstas se utilizan de la misma

manera que la SB. Sin embargo, el ejemplo 9 muestra un procedimiento más complejo.

EJEMPLO 8 QUINTETO DE VIENTO, RONDÓ

The musical score for Example 8, titled "QUINTETO DE VIENTO, RONDÓ", is presented in two systems. The first system contains five staves, each with a specific part name and time signature:

- a) SB**: Soprano B, 2/4 time.
- b) R**: Alto, 2/4 time, with fingerings 12, 11, 10, 9, 7, 6, 5, 4.
- c) (2ª MITAD) R**: Alto, 2/4 time, with fingerings 5, 4, 3, 1, 12, 11, 10.
- d) R**: Alto, 2/4 time, with fingerings 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4.
- e) (2ª MITAD) IR**: Alto, 2/4 time, with fingerings 6, 5, 4, 3, 2, 1, 12, 11, 10.

The second system continues the musical notation for parts a) through e), including notes, rests, and the word "etc." in some staves.

EJEMPLO 9 QUINTETO DE VIENTO, RONDÓ

The musical score for Example 9 is presented in two systems. The first system shows the initial part of the piece, with a tempo marking of $(\text{♩} = 60)$. The top staff is the melody for the Bassoon (FAGOT), and the bottom staff is the piano accompaniment. The melody consists of four phrases, each using three tones. The piano accompaniment uses six tones. The score includes fingerings and articulation marks.

Para construir la melodía y el acompañamiento de este tema secundario en el rondó del mismo quinteto, se utiliza inicialmente tres veces consecutivas una transposición de la retrogradación. La voz principal, el fagot, utiliza tres tonos en cada una de las cuatro frases; el acompañamiento utiliza solo seis tonos, lo que hace que las frases y las series se superpongan y generen un nivel adecuado de variación. Hay una regularidad fija en la distribución de los tonos en este ejemplo y en el siguiente, el ejemplo 10, el andante del mismo quinteto.

EJEMPLO 10 QUINTETO DE VIENTO, ANDANTE (3^{er} TIEMPO)

The image displays a musical score for Trompa (Trumpet) and Fagot (Bassoon) in a woodwind quintet. The score is written in 3/4 time and consists of three systems. The Trompa part is in the upper staff, and the Fagot part is in the lower staff. The Fagot part is marked *p dolce*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. The first system shows the Trompa playing a melodic line with slurs and accents, while the Fagot plays a supporting line. The second system continues the melodic development for both instruments. The third system shows the Trompa playing a melodic line with slurs and accents, while the Fagot plays a supporting line. The score is numbered 1 through 12, indicating measures.

Aquí la forma utilizada, la SB, también aparece tres veces. Algunos tonos están en la voz principal (trompa), mientras que los demás forman una melodía semi contrapuntística en la parte del fagot.

EJEMPLO 11 QUINTETO DE VIENTO, SCHERZO (2° TIEMPO)

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 4 to 11. The top staff (melody) features a sequence of notes with fingerings 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, and 11. The middle staff includes dynamics 'SB' and 'fp', and a note with fingering 1. The bass staff has fingerings 2, 3, 4, and 6. The second system covers measures 12 to 11, with the word 'etc.' at the end. The top staff has fingerings 12, 1, 2, 3, and 4. The middle staff has fingerings 8, 9, 10, 11, and 1. The bass staff has fingerings 1, 11, and 10.

En el scherzo de la misma obra (ejemplo 11), el tema principal comienza con el cuato tono, después de que el acompañamiento utilizó los tres tonos previos de la SB. Aquí, el acompañamiento utiliza los mismos tonos que la melodía, pero nunca al mismo tiempo.

EJEMPLO 13 SUITE OP. 25

SB (TRASPUESTA A UNA QUINTA DISMINUIDA)

SB

INV (TRASPUESTA A UNA QUINTA DISMINUIDA)

INV

EJEMPLO 13 a SUITE OP. 25, PRELUDIUM

SB

SB (TRASPUESTA)

etc.

La serie básica, al igual que su inversión, se transpone al intervalo de una quinta disminuida. En el preludio de esta suite, este sencillo ajuste permitió utilizar la SB para el tema y la transposición para el acompañamiento sin duplicación de octavas.

EJEMPLO 14 SUITE OP. 25, GAVOTTE

EJEMPLO 14 a SUITE OP. 25, INTERMEZZO

En la gavota (ejemplo 14) y en el intermezzo (ejemplo 14 a), el problema se resuelve mediante el procedimiento ya mencionado: la subdivisión de tonos según su función formal como melodía o acompañamiento. En ambos casos, un grupo de tonos aparece demasiado pronto: 9-12, a la izquierda, antes que 5-8. Esta desviación del orden se puede justificar de dos maneras. La primera ya se mencionó: dado que la gavota es el segundo movimiento, la serie ya es familiar. La segunda justificación proviene de la subdivisión de la SB en tres grupos de cuatro tonos cada uno. No hay cambios dentro de ninguno de estos grupos;

en otras palabras, se tratan como series pequeñas e independientes. Este tratamiento se respalda en el hecho de que, en todas las formas de la serie, entre el tercer y cuarto tono (Re-Sol o Sol-Re \flat) y entre el séptimo y octavo tono, existen quintas disminuidas. Esta similitud, que actúa como un parentesco, hace que los grupos sean intercambiables.

EJEMPLO 15

Musical score for Example 15, showing a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The melody starts on the fifth degree (G) and the accompaniment starts on the first degree (C). The score includes fingerings (5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12) and dynamic markings like 'p' and 'sf'.

EJEMPLO 15 a SUITE OP. 25, TRIO

Musical score for Example 15a, Suite Op. 25, Trio. It shows a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The melody starts on the first degree (C) and the accompaniment starts on the first degree (C). The score includes dynamic markings like 'f' and 'sf'.

En el minuetto de la Suite para piano (ejemplo 15), la melodía comienza con el quinto tono, mientras que el acompañamiento comienza mucho después, con la primera.

El trío de este minuetto (ejemplo 15 a) es un canon en el que la diferencia entre tonos largos y cortos contribuye a evitar las octavas. La posibilidad de crear tales cánones e imitaciones, e incluso fugas y fugatos, ha sido sobrevalorada por los analistas de este estilo. Desde luego que un principiante podría encontrar las mismas dificultades para evitar duplicaciones en octava que un compositor mediocre para evitar las octavas paralelas en el estilo “tonal”. Sin embargo, mientras que un compositor “tonal” aún debe llevar sus partes hacia consonancias o hacia disonancias permitidas, un compositor que trabaja con doce tonos posee, al menos aparentemente, el tipo de libertad que muchos describirían con la expresión: “todo está permitido”. “Todo” siempre ha estado permitido para dos tipos de compositores: por un lado, los maestros; por otro, los ignorantes. Sin embargo, componer en el estilo imitativo aquí no significa lo mismo que en el del contrapunto. Es simplemente una de las formas de agregarle al tema principal un acompañamiento coherente o voces secundarias, lo que ayuda a expresar su carácter con mayor intensidad.

XII

El ejemplo 16 presenta la serie de mis Variaciones para orquesta, op. 31.

EJEMPLO 16 a-b VARIACIONEN OP. 31

SB 3

SB (TRASPUESTA UNA QUINTA DE LA SB)

SB

INV (TRASPUESTA UNA TERCERA DE LA U)

INV 3

INV 5

Una composición para orquesta debe, por necesidad, estar compuesta para más voces que una para una formación más reducida. Está claro que muchos compositores pueden trabajar con un número reducido de voces al romper y duplicar las armonías de diversas maneras, lo que, al duplicarlas en varios instrumentos o en octavas, a veces, oscurece la presencia de un contenido y otras, aclara su ausencia. Hay que admitir que la mayoría de las formaciones orquestales no promueven lo que el artista

denomina colores puros y no rotos. La preferencia infantil del oído primitivo por colores ha conservado muchos instrumentos deficientes en la orquesta debido a su individualidad. Las mentes más maduras resisten la tentación de embriagarse con colores y prefieren adherirse estrictamente a la transparencia de pensamientos bien definidos.

Evitar la duplicación de octavas excluye automáticamente el uso de armonías rotas, que contribuyen tanto al ruido agradable que hoy en día se denomina “sonido”. Dado que mi formación se centró, principalmente, en tocar y escribir música de cámara, hace mucho que mi estilo de orquestación se volvió sutil y transparente, a pesar de las influencias contemporáneas. Prevenir lo peor me parece más sabio que esperar lo mejor. Por lo tanto, rechacé cualquier riesgo y, al hacer algunas modificaciones menores, formé la serie de base de manera que su antecedente (ver p. siguiente), traspuesto una tercera menor hacia abajo, se invirtiera en los otros seis tonos de la escala cromática completa.

VARIATIONEN OP. 31, TEMA

The musical score consists of four staves. The first staff is for Cello, with measures 1-12 and a 'etc.' marking. It features a melodic line with notes numbered 1-12 and a bass line with chords. The second staff is for 1. Violines, with measures 12-1, also numbered 1-12. The third staff is for a second voice (R), with measures 12-1, numbered 12-1. The fourth staff continues the melodic line with measures 4-12, including a *pp* dynamic marking and a fermata over measure 12.

Además, en muchos casos, utilicé un recurso derivado del doble contrapunto en la décima y duodécima, que permite agregar terceras paralelas a cada voz involucrada. Al traspasar la SB, una tercera superior (SB3) e INV una tercera inferior (INV3), obtuve dos formas básicas más que permitieron la adición de terceras paralelas.

En la primera variación (ejemplo 17), a menudo, utilicé este recurso, pero no tanto como esperaba. Muy pronto me di cuenta de que mi temor era infundado.

EJEMPLO 17 VARIACIÓN I

The image shows a musical score for 'EJEMPLO 17 VARIACIÓN I'. It consists of three staves. The top two staves are a grand staff (treble and bass clefs) in 3/4 time, featuring complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. The bottom staff is a single staff in 3/4 time, divided into two sections. The first section is labeled 'SB' and the second is labeled 'INV (TRASPUESTA)'. Both sections contain a sequence of notes, primarily eighth and sixteenth notes, with some rests.

En ninguno de los siguientes ejemplos, elegidos al azar para ilustrar otras peculiaridades, se encuentran terceras paralelas adicionales.

Después de una introducción que revela sucesivamente los tonos de la SB y su INV3, aparece el “tema” de las variaciones (ejemplo 16). Construido como una forma de tres partes, utiliza los tonos de la SB y sus tres formas derivadas en un estricto orden, sin ninguna omisión o adición.

EJEMPLO 18 VARIACIÓN V

The image shows a musical score for 'EJEMPLO 18 VARIACIÓN V'. It consists of six staves. The top staff is a single melodic line in treble clef. The second staff is a multi-measure rest for two measures, followed by a series of chords in treble clef, with a slur over the first two measures. The third staff is a multi-measure rest for two measures, followed by a melodic line in treble clef with grace notes and 'etc.' markings. The fourth staff is a multi-measure rest for two measures, followed by a bass line in bass clef with 'etc.' markings. The fifth staff is a multi-measure rest for two measures, followed by a melodic line in bass clef with 'etc.' markings. The sixth staff is a multi-measure rest for two measures, followed by a bass line in bass clef with 'etc.' markings. The label 'INV (TRASPUESTA)' is placed below the fifth staff.

El motivo de la quinta variación se basa en una transposición de la INV (INV8). Aquí, en los dos primeros tiempos del compás, se forman seis voces independientes a partir de una sola serie; lo que sigue mantiene este sistema y encuentra formas de proporcionar un grado satisfactorio de variación.

EJEMPLO 19 VARIACIÓN VI

The image shows a musical score for two parts. The top part is labeled 'CLARINETE' and is written on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some slurs and ties. The bottom part is labeled 'INV 6' and is written on a bass clef staff, showing a rhythmic accompaniment of eighth notes.

El motivo de la sexta variación se forma a partir de otra trasposición de la INV (INV6). Está compuesto como una conexión contrapuntística de dos voces melódicas, con algunos tonos de la INV6 en la voz superior y otras en la voz inferior. Esta combinación permite una gran cantidad de formas que proporcionan material para cualquier necesidad de la técnica de variación. Nuevas formas surgen de la inversión de ambas voces (ejemplo 20 a) y otros cambios en su posición relativa, como la imitación canónica (ejemplo 20 b).

EJEMPLO 20 a-b VARIACIÓN VI

a)

Musical score for Example 20a, Variation VI. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature, starting with a piano (*p*) dynamic and a fermata. The middle staff is in bass clef with a 3/4 time signature, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a fermata. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns and chromaticism.

b)

Musical score for Example 20b, Variation VI. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a 3/4 time signature. The bottom two staves are in bass clef with a 3/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns and chromaticism.

No hay que olvidar que lo que se aprende en la escuela sobre historia es verdadero solo en la medida en que no contradiga las opiniones políticas, filosóficas, morales u otras de aquellos cuyos intereses embellecen o adaptan los hechos. Lo mismo ocurre con la historia de la música, y quien crea ingenuamente lo que le cuentan, ya sea un lego o un músico

profesional, está a merced de él y tiene que “tragárselo” todo tal como se lo sirven. Por supuesto, sabemos que sus conjeturas no son, en absoluto, mejores que las nuestras.

Entre tanto, nuestros historiadores no se conforman con reordenar la historia del pasado; también quieren hacer encajar la historia del presente en su esquema preconcebido. Esto los obliga a describir los hechos tal como los ven, a juzgarlos solo tal como los entienden, a sacar conclusiones erróneas de premisas falsas y a presentar visiones nebulosas de un futuro que solo existe en su imaginación distorsionada.

El comentario crítico de un tal Dr. X es más divertido que irritante. Afirma que no me importa el “sonido”.

El “sonido”, alguna vez una cualidad digna de la música más elevada, ha perdido su importancia desde que hábiles artesanos, los orquestadores, se apoderaron de él con la clara intención de utilizarlo como fachada, para ocultar la falta de ideas. Antes el “sonido” era la emanación de una propiedad específica del pensamiento y suficientemente poderosa como

para perforar la envoltura de la forma. Nada que no fuera luz podía irradiar; y aquí, solo los pensamientos son luz.

Hoy en día, rara vez se asocia el sonido con el pensamiento. Los superficiales, que no quieren molestar en digerir el pensamiento, prestan especial atención al sonido. “La brevedad es la gracia del ingenio”; pero para la mayoría de las personas, la extensión parece esencial para el sonido. Solo pueden captarlo si es lo suficientemente prolongado.

Es cierto que, en mi música, el sonido cambia con cada pensamiento, ya sea emocional, estructural u otro. También es cierto que estos cambios suceden más rápido que lo habitual, y admito que es más difícil percibirlos simultáneamente. La séptima variación presenta obstáculos similares para la comprensión. Pero no es cierto que otro tipo de sonido sea ajeno a mi música.

Los cambios rápidos de sonoridad en esta séptima variación dificultan que el oyente disfrute de la música. La figura en el fagot continúa durante algún

tiempo, mientras que la instrumentación de las armonías en corcheas cambia rápidamente y de manera continua.

EJEMPLO 21 VARIACION VII

Musical score for Example 21, Variation VII. The score is in 4/4 time and consists of three staves:

- CUERDA (String):** The top staff shows a melodic line with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A fermata is placed over the final notes, with a '7' above it. The bottom staff shows a complex harmonic accompaniment with notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A fermata is placed over the final notes, with an '8' above it. The word "etc." follows.
- FAGOT (Bassoon):** The middle staff shows a melodic line with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A fermata is placed over the final notes, with a '7' above it. The word "etc." follows.
- Double Bass:** The bottom staff shows a complex harmonic accompaniment with notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A fermata is placed over the final notes, with a '7' above it.

EJEMPLO 22 VARIACION VIII

Musical score for Example 22, Variation VIII. The score is in 3/2 time and consists of four staves:

- INV (Inverted):** The top staff shows a melodic line with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A fermata is placed over the final notes, with an 'INV' above it.
- SB (Sub-octave):** The second staff shows a melodic line with notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A fermata is placed over the final notes, with an 'SB' above it.
- Double Bass:** The bottom two staves show a complex harmonic accompaniment with notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A fermata is placed over the final notes, with a '7' above it.

EJEMPLO 23 FINALE (COMPÁS 332)

The musical score for Example 23, Finale (Compás 332), is presented in four staves. The top staff is a single melodic line, divided into two sections labeled 'SB' and 'INV'. The second staff is a piano accompaniment, featuring chords and some grace notes. The third staff is a bass line. The bottom staff is a bass line labeled 'INV 3'. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

Los ejemplos 21-24 muestran que se puede derivar una gran variedad de caracteres temáticos de una serie. Se aplicaron, por supuesto, distintos métodos. Es importante mencionar que en el ejemplo 25, como homenaje a Bach, se introdujeron los tonos Si bemol, La, Do, Si⁶ como una adición contrapuntística a los desarrollos temáticos principales.

⁶ En el sistema de notación alemán: B^bACH. (Nota del traductor).

EJEMPLO 24 FINALE (COMPÁS 396)

IR I II III IV SB 5 I II III IV

EJEMPLO 25 FINALE (COMPÁS 435)

B A C H



La ventaja principal de este método de composición con doce tonos es su efecto unificador. Personalmente experimenté de manera convincente la satisfacción de estar en lo correcto cuando tuve que preparar a los cantantes para una producción de mi ópera *Von heute auf morgen*. La técnica, el ritmo y la entonación de todas estas partes eran enormemente difíciles para ellos, a pesar de que todos tenían oído absoluto. De repente, uno de los cantantes vino y me dijo que todo le resultaba mucho más fácil desde que se había familiarizado con la serie básica. Poco a poco, todos los demás cantantes me contaron, independientemente, lo mismo. Me alegré mucho por ello, y al reflexionar, encontré un estímulo aun mayor en la siguiente hipótesis.

Antes de Richard Wagner, las óperas consistían casi exclusivamente en piezas independientes cuyo vínculo no parecía ser musical. En lo personal, me niego a creer que, en las grandes obras maestras, las

piezas estuvieran simplemente conectadas por la relación superficial de los acontecimientos dramáticos. Incluso si esas piezas solo eran “rellenos”, tomados de trabajos anteriores del mismo compositor, algo en la mente del maestro debe haber satisfecho su sentido de forma y lógica. Quizás no podamos saberlo, pero está ahí. En la música, no hay forma sin lógica y no hay lógica sin unidad.

Creo que Richard Wagner, cuando introdujo su leitmotiv con el mismo propósito que mi serie básica, pudo haber dicho: “Hágase la unidad”.

OTROS TÍTULOS DISPONIBLES

HEINRICH VON KLEIST	<i>Sobre el teatro de marionetas</i>
EMMY HENNINGS	<i>La última felicidad</i>
CONRAD GESSNER	<i>Del libro de aves</i>
RAINER MARIA RILKE	<i>Réquiem</i>
AUGUST STRAMM	<i>La humanidad</i>
MAX BECKMANN	<i>Sobre mi pintura</i>
GERTRUD GRUNOW	<i>La construcción de la forma viva</i>
FRANZ KAFKA	<i>El artista del hambre</i>
RUDOLF STEINER	<i>Sobre la naturaleza de las abejas</i>
ABY WARBURG	<i>Atlas Mnemosyne. Introducción</i>
PAUL KLEE	<i>Teoría de la composición</i>
GUSTAV KLIMT	<i>Kunstschau Wien 1908</i>
WALTER BENJAMIN	<i>Sueños inéditos (1929-1933)</i>
ALBAN BERG	<i>¿Qué es atonal?</i>

DESCARGAR