



Berg, Alban
¿Qué es atonal?
- 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires:
Buchwald Editorial, 2024.
Traducción de: Enrique Salas

Imagen de tapa: *Porträt Alban Berg*, Arnold Schönberg, 1910,
CC BY 4.0, Foto: Birgit und Peter Kainz, Wien Museum



Buenos Aires / Argentina

Alban Berg

¿Qué es atonal?

Entrevista con Julius Bistrón, 1930

Entrevistador: Estimado maestro Berg, ¡comencemos!

Alban Berg: Sí, claro, a mí me alcanza con tener la última palabra.

Ent.: ¡¿Tan seguro está?!

Berg: Tan seguro como se puede estar del desarrollo y crecimiento de algo en el que uno ha sido parte desde hace un cuarto de siglo, y no sólo con la certeza que te pueden dar el intelecto y la experiencia, sino con la que te confiere la fe, que es mucho más grande.

Ent.: ¡Muy bien! Probablemente sea más fácil si comienzo con el título de nuestro diálogo: *¿Qué es atonal?*

Berg: No es fácil formular una respuesta que también pueda servir como definición. Cuando esta expresión se utilizó por primera vez –probablemente en la reseña de algún diario–, la palabra sólo podía referirse a una música cuya armonía no correspondía a las leyes de la tonalidad, previamente conocidas.

Ent.: Es decir, al principio fue la palabra, o mejor dicho, una palabra que pretendía compensar la impotencia que se siente cuando uno se enfrenta a un nuevo fenómeno.

Berg: Sí, a eso me refiero, pero también a más: el término “atonal”, sin duda, pretendía menospreciar. Lo mismo ocurrió con las palabras “arrítmico”, “amelódico”, “asimétrico”, que sólo sirvieron ocasionalmente para identificar casos particulares. En cambio, “atonal” se convirtió –debo decirlo: desafortunadamente– en un término colectivo para designar una música que no sólo se suponía que no tenía conexión con un centro armónico (para usar el concepto de tonalidad introducido por Rameau), sino que tampoco correspondía a todas las demás exigencias de la música: la melodía, el ritmo, la estructura formal tanto en lo micro como en lo macro. De modo que, hoy, el término, en realidad, significa algo así como “ninguna música”, sí, no-música. De hecho, se presenta en total contraste con lo que antes se entendía como música.

Ent.: ¡Ah, un reproche! Para mí, válido. Pero usted

mismo se pregunta, señor Berg, si realmente existe tal contraste y si la estructura de la música fue sacudida por la omisión de la referencia a una tónica específica.

Berg: Antes de responder, me gustaría decir lo siguiente: incluso si esta mal llamada música atonal no puede relacionarse en términos de armonía con una escala mayor o menor... después de todo, la música ya existía *antes* de cualquier sistema armónico...

Ent.: ¡Y qué hermosa e ingeniosa!

Berg: ...así que aún no se ha establecido de manera concluyente que no haya un centro armónico en las obras de arte “atonales” del último cuarto de siglo, al menos en lo que respecta a la *escala cromática* y los *nuevos acordes* resultantes de ésta, el cual, por supuesto, no es idéntico al concepto de la antigua tónica. Incluso si esto no tuviera éxito como teoría sistemática...

Ent.: ¡Me parece una duda injustificada!

Berg: Bueno, ¡mucho mejor! Pero independientemente de que lo sea o no, hoy ya tenemos en la “composición dedacofónica”, que Schönberg utilizó por primera vez, un sistema que no tiene nada que envidiarle a la antigua teoría de la armonía en términos de regularidad y cohesión material.

Ent.: ¿Se refiere a las llamadas filas de doce tonos? ¿No le gustaría contarnos más al respecto?

Berg: Ahora no, eso sería ir demasiado lejos. Limitemonos al término “atonal”.

Ent.: Por supuesto. Todavía no respondió a mi pregunta anterior sobre si existe tal contraste entre la música tradicional y la actual, y si el abandono de la referencia a una tónica socava, realmente, toda la música?

Berg: Ahora que nos pusimos de acuerdo en que abandonar la tonalidad mayor y menor no necesariamente resulta en una anarquía armónica, puedo responder a la pregunta. Aun cuando algunas posibilidades armónicas se hayan perdido con la mayor

y menor, todos los demás requisitos para una verdadera música permanecen.

Ent.: Por ejemplo, ¿cuáles?

Berg: No es cuestión de una simple enumeración, y aquí me gustaría ser más preciso –de hecho, tengo que serlo–, porque se trata justamente de mostrar que este concepto de atonalidad, que en un principio se orientaba sólo a lo armónico, ahora, como ya dije, se ha convertido en un término colectivo para “no-música”.

Ent.: ¿No-música? La expresión me parece exagerada. Es la primera vez que la escucho. Creo que quienes critican lo atonal buscan enfatizar el contraste con lo que entendemos por “música bella”.

Berg: En mi opinión, eso es lo que dice. En todo caso, este término colectivo pretende negar todo lo que hasta el momento había conformado el contenido de la música. Ya mencioné las palabras “arrítmico”, “amelódico”, “asimétrico” y podría añadir una decena de términos despectivos hacia la música

moderna (cacofonía, música de laboratorio) ya parcialmente olvidados, u otros más recientes, como “linealidad”, “constructivismo”, “nueva objetividad”, “politonalidad”, “música de máquinas”, etc. La suma de estos términos –quizá válidos para algún caso particular– produce el pseudotérmino de música “atonal”, al que se aferran con gran insistencia quienes niegan la legitimidad de esta música, y lo hacen con el fin de, con una sola palabra, negar a la nueva música todo lo que, como ya dije, la ha caracterizado hasta ahora, y así negar también su derecho a existir.

Ent.: ¡Su visión es demasiado negativa, señor Berg! No hace mucho le habría dado toda la razón. Pero hoy sabemos que el arte atonal puede ser cautivador y, en algunos casos, hasta tiene que serlo. Me refiero a las piezas en las que hay verdadero arte. Sólo se trata de demostrar si la música atonal puede realmente describirse como música en el mismo sentido que las obras anteriores. Es decir, si, como usted afirma, sólo ha cambiado la base armónica y todos los demás elementos de la música anterior también están presentes en la nueva.

Berg: Lo afirmo y podría demostrarlo en cada compás de una partitura moderna. Sobre todo puedo demostrar que esta música –para empezar por lo más importante–, como cualquier otra, se basa en la melodía, la voz principal, el tema; mejor dicho, que su desarrollo está condicionado por esta.

Ent.: Entiendo, pero ¿en esta música, una melodía lo es también en el sentido tradicional?

Berg: Sí, por supuesto, incluso, vocalmente.

Ent.: Bueno, en lo que respecta al canto, señor Berg, la música atonal está recorriendo nuevos caminos. Definitivamente tiene algo que nunca antes se había escuchado, sí, casi diría, algo, por ahora, inaudito.

Berg: Sí, en relación con lo armónico. En eso, estamos de acuerdo. Pero es completamente erróneo describir esto como un nuevo camino, como usted afirma, y, dadas las otras peculiaridades de la conducción de la línea melódica, mucho menos como algo inaudito y único. Ni siquiera en la parte vocal, aunque, como no hace mucho alguien escribió, se

caracterice por intervalos instrumentalmente cromáticos, distorsionados, irregulares, de saltos largos, así como no contradice todas las necesidades vocales de la voz humana.

Ent.: Yo no he dicho eso, pero este tratamiento de la melodía vocal y de la melodía en general, me parece, nunca antes había sucedido.

Berg: Eso es a lo que me resisto. Por el contrario, para mí, la melodía vocal, caracterizada –incluso caricaturizada con estas palabras– siempre existió, especialmente en la música alemana. Y sostengo que esta llamada música atonal, al menos la vienesa, se apegó, por supuesto en este sentido, a las obras maestras de la música alemana y no, a pesar de toda la reverencia, al *bel canto* italiano. Una melodía seguida de una armonía rica y audaz –casi un sinónimo– puede fácilmente parecer “distorsionada” mientras no se comprenda el sentido armónico, lo que ocurre también con una composición llena de cromatismo. En Wagner, sobran ejemplos. Escuche una melodía de Schubert, por ejemplo, la famosa *Letzte Hoffnung*, ¿es lo suficientemente intrincada

para usted? O la frase de una canción como “Wasserfloth” (compás 11/12), que es difícil de entender sin la base armónica.

Sigamos con Schubert, este melodista *par excellence*. ¿Qué opina del tratamiento de la voz en la canción “Der stürmische Morgen” (compás 4/8)? ¿No son ejemplos típicos de una voz bastante distorsionada? En “Rast”, predominan los “saltos largos”.

Va a encontrar algo similar, casi instrumental, en la dirección de voces de Mozart. Basta con echarle un vistazo a la partitura de *Don Juan*. Por ejemplo, la línea vocal creada para cuerdas de Doña Elvira (compás 1) o el pasaje encubierto de clarinete de la misma aria (compás 5) o el pasaje instrumental del dúo Leporello-Zerlino (compás 30/31) o la parte de Doña Anna o, para mostrar finalmente un caso claro de una melodía distorsionada que da largos saltos y que excede el rango de dos octavas, el pasaje vocal de *Così fan tutte* (acto 1, aria de Fiordiligi, compases 9-13).

Como puede ver, hay un tratamiento de la voz cantada que es diferente al que siempre se nos presenta

como modelo y que básicamente se caracteriza por el uso frecuente de tonos prolongados en el quinto superior de la respectiva voz cantada. Sin embargo, como los clásicos han demostrado, la voz cantante también puede ser un instrumento –aunque de forma ideal– completamente flexible, expresivo en todos los registros, conmovedor y capaz de declamar. Verá, en estos ejemplos clásicos, que si la melodía, aun en la música operística, carece de los arcos expansivos de la cantilena italiana, no tiene nada que ver con la atonalidad. Por cierto, tampoco va a encontrar esto en Bach y esperemos que nadie niegue su potencia melódica.

Ent.: Sí, es cierto. Pero parece haber otra característica que distingue las melodías de esta música llamada atonal de las anteriores. Me refiero a la asimetría de la articulación melódica.

Berg: Probablemente extrañe el ritmo de dos y cuatro compases en nuestra música, algo que sí está presente en la de los clásicos vieneses y en la de todos los románticos, Wagner incluido. Su observación es correcta, aunque quizás haya pasado por alto

que esa regularidad par en el compás es una peculiaridad de esta época y se puede encontrar en Bach, por ejemplo, en sus obras más homofónicas y en las suites inspiradas en música bailable. Pero incluso en la época de los clásicos vieneses y sobre todo en las obras de Mozart y Schubert, encontramos repetidamente, en sus creaciones más logradas, el intento de romper el vínculo con la simetría de regularidad par en el compás. En aras de simplificar, solo citaré algunos pasajes famosos del “Fígaro”. Por ejemplo, el aria de Cherubino: “Neue Freuden, neue Schmerzen” [Nuevas alegrías, nuevos dolores], donde a los dos primeros compases cuaternarios les siguen cuatro ternarios; luego, nuevamente dos compases binarios y, después incluso, dos estructuras de cinco compases. Además, en la marcha de la procesión nupcial del segundo acto, normalmente de compases cuaternarios, de repente se insertan dos ternarios, algo que va en contra de cualquier tipo de marcha. Finalmente, en el aria de Susanna, el “Rosensarie”, la estructura está completamente fuera del marco de regularidad par del compás, y en una serie de tres ternarios se introduce, con total libertad en el sexto lugar, una extensión a cinco compases.

Este arte de la construcción melódica asimétrica continuó desarrollándose a lo largo del siglo posterior (pensemos en Brahms y sus famosas canciones, como “Vergebliche Ständchen”, “Am Sonntagmorgen” o “Immer leiser wird mein Schlummer”), y aunque en Wagner y sus epígonos prevalece la estructura de cuatro compases (este carácter primigenio se mantuvo por sobre otras innovaciones, especialmente en el ámbito armónico), en esta época, la tendencia a abandonar la regularidad de dos y cuatro compases es muy evidente. Existe una línea directa que va desde Mozart, pasa por Schubert y Brahms, y llega a Reger y Schönberg. Y quizás no sea menos interesante mencionar que tanto Reger como Schönberg, al hablar sobre la construcción asimétrica de sus conducciones melódicas, señalaron que podría equipararse a la prosa del lenguaje hablado, mientras que la melodía estrictamente regular se asemejaría más al discurso controlado (del verso). Pero al igual que la prosa, la melodía asimétrica no está menos estructurada de manera lógica que la simétrica. También posee sus periodos, sus cadencias medias y completas, momentos de tranquilidad y clímax, cesuras y transiciones, momentos

introdutorios y conclusivos, y se los puede comparar fácilmente con modulaciones y cadencias debido a su tendencia deliberada. Reconocer todo esto equivale a percibirlos como melodías en el sentido más estricto de la palabra...

Ent.: ... e incluso considerarlas hermosas.

Berg: ¡Sí, por qué no! Pero continuemos. La libertad de articulación melódica está acompañada, por supuesto, de una estructuración rítmica adecuada. El hecho de que la rítmica de esta música haya experimentado una flexibilidad, digamos, mediante la reducción, extensión y entrelazamiento de las duraciones, así como el desplazamiento del énfasis, como se puede observar en Brahms especialmente, no significa que las leyes de la rítmica hayan sido abolidas. Y es igual de absurdo llamar “arrítmico” a este procedimiento –que no es más que un refinamiento de los recursos artísticos– como llamarlo “amelódico”. Esta rítmica está condicionada, sobre todo, por la polifonía de la nueva música, y no sería inapropiado hacer un paralelismo entre nuestra época y la de Bach. Así como en la época de Bach se

llevó a cabo la transformación de la polifonía pura y el estilo imitativo –y del concepto de los modos eclesiásticos– hacia el estilo armónico sobre la base de escalas mayores y menores, ahora estamos avanzando lentamente, pero de manera inevitable, de la era armónica, que dominó principalmente todo el clasicismo vienés y su siglo, hacia una época con un carácter marcadamente polifónico. Con la inclusión de la polifonía, la música “atonal” revela otra característica de toda música genuina, una característica que no puede ser invalidada sólo porque se le haya asignado el apodo de “lineal”.

Ent.: Creo que hemos llegado al *quid* de la cuestión.

Berg: Sí, al contrapunto.

Ent.: Correcto. La esencia de la polifonía reside en la coordinación y subordinación de las voces, es decir, voces que tienen vida propia. Los aspectos a considerar son, sin duda, de naturaleza armónica. Quiero decir que la vida propia de todas las voces crea una segunda, una nueva vida: la del sonido conjunto...

Berg: ...lo cual, por supuesto, no es accidental, sino algo creado y percibido conscientemente.

Ent.: Me sorprende lo que dice. Ese flujo elemental de voces atonales, que parecen carecer de toda contradicción interna para ser impulsadas por una gran vida interna, ¿es también una cuestión de creación consciente o es el juego de un azar invocado por una inspiración más elevada?

Berg: Sólo puedo responder a esta pregunta –no quiero extenderme demasiado ni ser teórico– con una verdad que proviene de la experiencia, de una que no sólo es producto de mi trabajo, sino también del de artistas para quienes el arte es tan sagrado como lo es para mí (¡así de anacrónicos somos en la escuela “atonal” de Viena!): no hay compás en nuestra música, ya sea que tenga la más compleja estructura armónica, rítmica y contrapuntística, que escape a la más aguda supervisión de la audición, tanto la externa como la interna. Y, con respecto al sentido, tanto en sí mismo como en su relación con el todo, lo trabajamos con una responsabilidad artística que no es igual a la lógica que se asume

ante una estructura primitiva, inmediatamente obvia para el lego, por ejemplo, la de un motivo o una secuencia armónica simple.

Ent.: Esta explicación me parece plausible. Si es correcta, creo que la palabra “atonal” afecta el significado de todo el movimiento artístico.

Berg: Sí, estuve hablando todo este tiempo de eso e intenté explicárselo.

Ent.: Entonces, usted, es decir, su música, debería estar de alguna manera relacionada con los elementos formales de la música anterior, ¿verdad? Si no estoy equivocado, la música atonal –aunque ahora me cuesta usar esa palabra– busca, en algún punto, recurrir a las formas más antiguas, ¿no es así?

Berg: A la forma como tal. Y ¿es sorprendente que se recurra a las formas antiguas? ¿No es, más bien, otra prueba de cómo la práctica artística actual es consciente de toda la riqueza de la música? Acabamos de constatar que esto es así en todos los aspectos de la música seria. Que esta riqueza se

manifieste simultáneamente en todos los aspectos –me refiero a su desarrollo armónico, su formación melódica libre, su diversidad rítmica, su preferencia por la polifonía y la composición contrapuntística en general, y finalmente, su aprovechamiento de todas las posibilidades formales dadas en el desarrollo musical de siglos– de la música contemporánea no puede convertirse en un reproche, mucho menos en la etiqueta casi despectiva de “atonal”.

Ent.: Usted acaba de decir algo muy positivo, señor Berg. Yo mismo me siento, de alguna manera, liberado de una pesadilla. Incluso pensaba que la palabra “atonal” –¿quién sabe cuál fue su origen?– había dado lugar a la creación de una teoría de la adaptación musical que estaría por fuera de la línea de un desarrollo natural.

Berg: Eso le serviría a los enemigos de esta nueva música, porque todos tendrían razón en cuanto a lo que realmente implica la palabra “atonal” y lo que supuestamente significa, es decir, anti-musical, feo, carente de ingenio, disonante y destructivo. Además, tendrían razones válidas para lamentarse por

la anarquía tonal y sonora, por la destrucción del antiguo patrimonio musical y por nuestro impotente desarraigo. Le digo que todo este clamor por la tonalidad no surge tanto de la necesidad de establecer una relación con una tónica, sino más bien de la necesidad de acordes familiares, digámoslo sin vueltas, de tríadas. Y creo que puedo afirmar que una música, siempre que contenga suficientes de estas tríadas, no ofende, por más que contradiga las leyes sagradas de la tonalidad.

Ent.: ¿Está diciendo que, después de todo, la tonalidad antigua sigue siendo sagrada para usted?

Berg: Si no lo fuera para mí, ¿cómo podríamos, a pesar de la incredulidad del mundo que nos rodea, mantener la fe en un nuevo arte para el cual el propio Anticristo no podría inventar un nombre más diabólico que esta palabra: “atonal”?

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>
ARNOLD SCHÖNBERG	<i>Composición con doce tonos</i>

DESCARGAR