

ARNOLD SCHOENBURG: SUS OBRAS PARA PIANO SOLO

Nydia Font

NYDIA FONT, pianista. Recibió su diploma de piano e hizo estudios post-graduados en la Escuela de Música Julliard en Nueva York y en la Universidad de Kansas, donde obtuvo su Maestría en música. Fue discípula de Yves Nat, Maurice Hewitt y Nadia Boulanger. Ha participado en presentaciones públicas, como miembro de grupos de música de cámara y solista de orquesta, en Puerto Rico, los Estados Unidos y el extranjero. Actualmente es Directora del Departamento de Música de la Facultad de Humanidades y profesora de piano en el Conservatorio de Música de Puerto Rico.

La obra de Arnold Schoenberg insufla nueva vida a la música del siglo XX, abriéndole nuevos derroteros y haciendo reverdecer de tal manera el panorama de la tradición musical europea, que pronto repercutió en todo el mundo, y aun hoy día su influencia continúa viva entre nosotros.

Nació Schoenberg en una modesta familia vienesa el 13 de septiembre de 1874. Sus primeros años fueron bastante parecidos a los de cualquier otro niño interesado en la música. Comenzó a estudiar el violín, el cello y a componer a la edad de ocho años. De esta producción juvenil el mismo autor nos dice que era sólo un reflejo de toda aquella música con que se iba familiarizando.¹ No es hasta llegar a los diecisiete años que su verdadero genio creador comienza a dejarse sentir. El cello lo lleva a tocar en grupos de cámara, desarrollándose en él un amor por este medio de expresión, que le sirve de guía a través de toda su vida artística. Su único contacto aparente con el piano, provino de escuchar a su madre dar lecciones para ganarse la vida.

Schoenberg fue esencialmente autodidacta. Toda su instrucción formal se resume en varias lecciones recibidas de su amigo el compositor y director Alexander von Zemlinsky, con cuya hermana contrajo matrimonio en 1901. Creció musicalmente gracias a una mente clara y analítica, a una penetrante fuerza perceptiva y a la experiencia práctica, llegando a adquirir una maestría envidiable en su arte. Aunque se sintió profundamente influido por Brahms y Wagner, pronto se dió a conocer como músico y profesor por sus tendencias nuevas y progresistas. Su música está saturada de los conceptos formales estrictos y de los principios contrapuntísticos cuyo uso enfáticamente le imponía a sus estudiantes. Cualquiera que se acercase a Schoenberg con la idea de aprender composición "moderna" se llevaba la sorpresa de su vida. Tenía un talento especial

¹ Arnold Schoenberg, "My Evolution", *The Musical Quarterly*, XXXVII, (Octubre, 1952), pág. 517.

para desarrollar las capacidades individuales de cada alumno.² Junto con sus dos más talentosos discípulos, Alban Berg (1885-1935) y Anton von Webern (1883-1945), Schoenberg fundó la escuela vienesa del siglo XX.

El desarrollo musical de Schoenberg se puede trazar a través de sus obras para piano solo. Aunque éstas no representan la porción mayor de su producción total, casi todas son "pilares en el desarrollo de la música moderna."³ En ellas presenta por primera vez procedimientos que luego extendería a obras de mayor envergadura. Hay seis obras para piano solo:⁴ *Drei Klavierstücke*, Opus 11 (1908); *Sechs Kleine Klavierstücke*, Opus 19 (1911); *Fünf Klavierstücke*, Opus 23 (1923); *Suite*, Opus 25 (1924); *Klavierstücke*, Opus 33a (1929); *Klavierstücke*, Opus 33b (1932).

Las *Tres piezas para piano*, Opus 11, fueron estrenadas públicamente en Viena por Rudolph Reti el 14 de enero de 1910. En ellas se aprecia la deuda de Schoenberg con los giros estilísticos románticos, a la vez que se apartan audazmente de la fuerza cohesiva de la tonalidad e indican un sesgo hacia la composición para conjuntos pequeños. Entre las diversas peculiaridades que se derivan de las "piezas de carácter" románticas, son dignas de mención las siguientes: densidad en la textura, material temático reconocible, figuración típica (como los acordes arpegiados o las octavas en la mano izquierda), frases presentadas en bloques, acompañamiento contrapuntístico, construcción en forma tripartita consistente en un comienzo lírico, un climax central apasionado y una conclusión que reitera el material inicial. Se ha dicho que estas piezas pudieran haber sido escritas por Brahms, si éste hubiera usado el lenguaje atonal.⁵ Algunos pasajes, especialmente en la segunda pieza, tienen el aspecto visual de la música de Brahms: una abundancia de terceras y décimas en la melodía, acordes densos y ocasionalmente alguno que otro ritmo contrapuesto en compás de $\frac{1}{2}$; todo lo cual evoca el estilo brahmsiano.

El fraseo, la agrupación de notas y las cadencias o puntos de parada se destacan por el uso abundante de indicaciones de matiz y de tempo. Como medio de conservar la coherencia musical, el autor

² Una excelente recopilación de la extensa literatura sobre las habilidades pedagógicas de Schoenberg por sus antiguos alumnos, se encuentra en *Schoenberg. A Critical Biography* de Willi Reich, traducida al inglés por Leo Black (London: Longman, 1971), págs. 27-29.

³ Eduard Steuermann, "The Piano Music of Schoenberg", *Schoenberg* (ed. Merle Armitage, New York: G. Schirmer, Inc., 1937), pág. 125.

⁴ Arnold Schoenberg, *Samtliche Werke*, (Mainz: B. Schott's Söhne, II, A, 4, 1968).

⁵ Dika Newlin, *Bruckner, Mahler, Schoenberg* (Morningside Heights, New York: Kings Crown Press, 1953), pág. 236.

entreteje tupidamente una serie de motivos en lugar de organizar las piezas tonalmente. Esto se nota especialmente en las primeras dos piezas.

La pieza Opus 11, Núm. 1, compuesta el 19 de marzo de 1909, revela sus principales ideas musicales en los primeros cinco compases:



Todo el material que le sigue se desprende de estas células-gérmenes que se transforman por inversión, transposición, fragmentación o alguna otra variante. A pesar de todas las innovaciones básicas, Wolfgang Rogge⁶ ve un destello de Tristán en el motivo de escala que se repite tres veces en el alto.



⁶ Wolfgang Rogge, *Das Klavierwerk Arnold Schoenbergs* (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1964), págs. 8-9.

Otra innovación de Schoenberg presente en esta pieza es el uso de los armónicos, un recurso expresivo del piano postergado hasta este momento. El efecto se consigue al deprimir silenciosamente cuatro notas (fa, la, do sostenido y mi), tocándolas inmediatamente a la octava inferior (compases 14 al 17).

Los principales intervalos que la pieza emplea son la tercera mayor, la segunda (invertida a la séptima) y delineaciones del tritono. Un acorde por cuartas termina la pieza, suspendiéndose el sentido tonal al utilizar los armónicos más distantes de mi bemol (la nota del bajo). El tratamiento de estos intervalos en sus equivalencias horizontales y verticales hará posibles las composiciones dodecafónicas subsiguientes.⁷

La más larga de las piezas de este grupo y la primera en ser compuesta (el 22 de febrero de 1909) es la Opus 11 número 2. Abre con un ostinato en la mano izquierda y una línea melódica en la soprano (compases 1 al 4). El ostinato sirve de recurso unificador a través de la obra. Al final de los compases 4 y luego de los 9 y 10, aparece otra idea basada en acordes por cuartas. Estos intervalos, por lo general una quinta aumentada ascendente y una cuarta disminuida descendente, dominan melódica y armónicamente toda la pieza, tanto en sus voces exteriores como interiores.

Un nuevo mundo sonoro, conjurado por las gravitaciones subconscientes del intelecto, surge con la tercera pieza. Tres pentagramas repletos de acordes compactos y de octavas, nos introducen a una obra musical que abunda en dificultades técnicas para el ejecutante. Las fluctuaciones de matices dinámicos son tan extremas como las indicaciones de los tempi. Puesto que el estilo se aproxima al atermatismo, la unidad se logra por las repeticiones rítmica. Ruth Friedberg⁸ nos señala "una reminiscencia clara del tema inicial de la primera pieza" en los compases 24 y 25, y otras estructuras cromáticas que se van acercando a la fórmula dodecafónica que se aproxima.

Cuando estas piezas se escucharon por primera vez en Berlín en 1912, causaron una verdadera conmoción. Las estrenó el pianista Richard Buhlig en un acto muy reclamado y al cual asistió Ferruccio Busoni con su grupo de amigos, simpatizadores de Schoenberg. El crítico Walter Dahms,⁹ en un ataque público al compositor, escribió que para tratar a éste último como se merecía sólo tres cosas eran

⁷ *Ibid.*, pág. 13.

⁸ Ruth Friedberg, "The Solo Keyboard Works of Arnold Schoenberg", *The Music Review*, XXIII, 1962, pág. 41.

⁹ Reich, *op. cit.*, págs. 62-3, reproduce en parte la carta abierta publicada por el diario *Berlin Kleine* el 26 de febrero de 1912.

necesarias: (1) llaves de puertas en buenas condiciones,¹⁰ (2) varios objetos para lanzar contra su persona y (3) una pequeña cantidad de dinero recogida entre el sufrido público para pagarle un rápido regreso a Viena.

Un nuevo derrotero se inicia con las *Seis pequeñas piezas para piano*, Opus 19. Son extremadamente cortas e inmediatamente vemos que Schoenberg ha abandonado la repetición temática, la secuencia melódica, el plan formal y la regularidad rítmica. Cada pieza puede examinarse a vuelo de pájaro, ya que sólo dura unos instantes. Leibowitz¹¹ las describe como "formas-sonidos, peladas hasta el hueso", que no obstante "crean una estructura firme y claramente articulada". Se mantienen unidas primordialmente por su contenido emocional y por alguno que otro motivo rítmico que recurre esporádicamente.

Por su naturaleza aforística, se ha dicho que estas piezas representan una rebelión contra las piezas de carácter de fines de siglo XIX.¹² Sin embargo, cabe recordar que podría muy bien existir una correlación con las tendencias literarias de la Viena de entonces, donde la viñeta atmosférica estaba de moda.

La primera, y también la pieza más larga del Opus 19, suena bastante impresionista, con una extensión dinámica que va del ppp hasta el p, apenas rozando un mf en la línea superior del compás 12 y un fpp en el trémolo del compás 8. Este trémolo también sirve para comenzar un pedal (o bajo fijo), otro recurso colorístico típico del impresionismo.

La segunda pieza está dominada por un ostinato de tercera mayor que se interrumpe y recurre, pero que al convertirse en melodía, oscila entre mayor y menor. Reina en ella un ambiente de quietud.

Un cambio en la dinámica ocurre en la tercera pieza. Los primeros cuatro compases producen un efecto "concertato" de sonoridades opuestas al asignarle diversos grados de forte a la mano derecha, mientras la izquierda se mantiene pianissimo.

En la cuarta pieza se opera un cambio de carácter. Esta es rápida, pero liviana. De un piano y algunos pianissimos salta a un forte martellato, para terminar en triple forte. Su aire socarrón nos recuerda inmediatamente a *La Danse de Puck* del primer volumen de

¹⁰ En esta época los asistentes a conciertos demostraban su desaprobación silbando a través de grandes llaves de metal.

¹¹ René Leibowitz, *Schoenberg and his School*, traducida por Dike Newlin, (New York: Da Capo Press, 1970), pág. 86.

¹² F.E. Kirby, *A Short History of Keyboard Music* (New York: The Free Press, 1966), pág. 410.

Preludios de Claude Debussy. Si se confrontan ambas partituras podrá observarse una sorprendente semejanza visual.

El vals es parte integral de todo verdadero vienés y Schoenberg no fue la excepción. En la pieza número 5 del Opus 19, que utiliza el compás de $\frac{3}{8}$, se escuchan patrones de vals a todo lo largo.

La sexta y última pieza de este grupo logra un grado máximo de comprensión musical. Fue inspirada por la muerte de Gustav Mahler y nos sobrecoge el sonido plañidero de dos acordes que tañen alternándose en la lejanía hasta confundirse en uno solo al final. Anteriormente, en la tercera de sus *Cinco piezas para orquesta*, Opus 16 (1909), había usado una yuxtaposición de acordes parecida. El único intento de esbozar una melodía ocurre en el compás 7 y presenta una serie de cinco notas que abarcan dos octavas y se tocan con gran delicadeza.

No existe mejor descripción de estas seis pequeñas joyas que la que nos brinda Otto Deri:¹³ "Esta música refleja oscilaciones de la vida psíquica que se hacen sentir como corrientes abstractas pero altamente cargadas. Verbalizar el "contenido" de esta música es casi imposible".

Estas dos obras, Opus 11 y 19, son típicas del giro que va tomando Schoenberg al alejarse cada vez más de las tradiciones de prolijidad y de las prácticas tonales de sus antecesores románticos. En cierto modo fueron miniaturas de lo que acontecía en obras suyas más significativas y de ese mismo período como, *Erwartung*, *Cinco piezas orquestales* y *Pierrot Lunaire*.

Después de 1915 se sumerge el compositor en un largo silencio que finalmente rompe en 1923 con la aparición de una nueva obra pianística, *Cinco piezas para piano*, Opus 23. Los años de silencio musical estuvieron llenos de innumerables actividades. En dos ocasiones fue llamado a servir en el ejército austríaco. Después de licenciarse por segunda vez por razones médicas, dedica todas sus energías y entusiasmo a la enseñanza y a sus escritos teóricos. Como resultado natural de sus labores pedagógicas, funda la *Verein für musikalische Privataufführungen* (Sociedad para Interpretaciones Musicales Privadas). En los años veinte viaja por las principales ciudades europeas como director de sus obras, pero lo más importante es que durante este período se está nutriendo la semilla que germinará en el sistema dodecafónico.

Las *Cinco piezas para piano*, Opus 23, representan la culminación de la obra precedente y permiten vislumbrar lo que se

¹³ Otto Deri, *Exploring Twentieth Century Music* (New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1968), pág. 298.

avecina. El estilo básico y el plan general de matices dinámicos se asemejan a los de las obras 11 y 19, pero los recursos de virtuosismo instrumental se han acrecentado tanto, que le imponen al intérprete exigencias considerables. Aunque esta fue una etapa de transición durante la cual el artista todavía estaba "trabajando con tonos",¹⁴ la organización general de la obra apunta hacia la escritura dodecafónica.

El prefacio de la edición Wilhelm Hansen de 1923 contiene la explicación de Schoenberg sobre los símbolos creados por él y hace énfasis en el uso de un dedaje que permitirá tocar legato sin utilizar el pedal. En esto el compositor está siguiendo la tradición de los clavecinistas franceses del barroco que junto a sus piezas añadían una tabla explicativa para interpretar los ornamentos de su música.

Se ha descrito la primera pieza como una invención a tres voces en el estilo de Juan Sebastián Bach, con todas sus ideas expuestas en los primeros tres compases.¹⁵ En el siguiente ejemplo George Perle¹⁶ nos indica el método empleado para trabajar el motivo: (compás 1) las notas de la voz interior o alto, la bemol, sol, si bemol, al llegar al compás tercero se han convertido en la, do, si, por medio de su inversión retrógrada transportada; la línea del bajo (compás 1) comienza con la, do, si, pero en la nota si final inicia una reexposición a la distancia de un tono más alto, convirtiéndose las notas ahora en si, re y do sostenido. Las notas del acorde inicial, la, la bemol, fa sostenido, son una inversión del mismo tema. La voz superior en el segundo compás, mi bemol, re, fa, es una transposición del motivo inicial. Enlazada al fa sostenido del primer compás, generará otro tema, fa sostenido, mi bemol, re, que continuará siendo transportado, retrocedido o invertido. Los intervalos que hay en cada voz son de segundas o terceras. Así vemos como el empleo funcional de los intervalos de la serie inicial da lugar al sistema de variación perpetua. Como tributo postrero a Juan Sebastián las notas finales deletrean su apellido.

¹⁴ A. Schoenberg, "My Evolution", págs. 525-6.

¹⁵ T. Temple Tuttle, "Schoenberg's Compositions for Piano Solo", *The Music Review*, XVIII, 1957, pág. 307.

¹⁶ George Perle, *Serial Composition and Atonality* (Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1962), pág. 10.

Schr langsam 2 Schenberg, Op. 23, Nr. 1

La segunda pieza es la más corta del grupo. Está basada en un conjunto de dos líneas del cual surgen variaciones en extremo complejas e imaginativas. La serie principal de nueve notas que no se repiten, se encuentra en la soprano. La segunda serie, una figura de tres notas, está en el bajo y sólo el do sostenido inicial no es un tono repetido. El ritmo parece ser el agente estructural primario y la fuerza motriz de esta obra. Existe una interesante similitud entre los elementos melódicos y rítmicos no coincidentes que hay en diversas partes de esta composición, y la tallea y el color del motete isorrítmico francés del siglo XIV.¹⁷

El patrón básico de la tercera pieza es una serie de cinco notas en la mano derecha, que inmediatamente reaparece en el bajo transportada a la quinta.

Op. 23, No. 3
Langs.

¹⁷ *Ibid.*, págs. 45-50, ofrece un análisis detallado de esta compleja pieza.

Este motivo se transporta y se transforma con tanta liberalidad que produce considerables complicaciones. Sin embargo, se establece cierto patrón al presentar la serie cada vez que el tempo original se repite. Un interesante ejemplo ofrecido por Josef Rufer¹⁸ demuestra que esta música va acercándose al dodecafonismo y que una coda en la música atonal funciona exactamente igual que en la tradición clásica.

Op. 23, No. 4

Obsérvese que en este ejemplo el juego de cinco notas se ha acomodado verticalmente en un acorde de cuatro notas más una a contratiempo. Estas dos notas después del tiempo, re bemol (do sostenido) y fa sostenido, forman una quinta perfecta contrastando con el pedal do-sol (también una quinta perfecta) y con el cual la relación podría ser la de la sensible. Esta composición parece ser un peldaño que lleva hacia la técnica dodecafónica de la última pieza.

En la Opus 23 número 4 el principio de variación perpetua se explota a tal extremo que anula "las posibilidades integradoras que supuestamente motivan el uso de los procedimientos seriales."¹⁹ El siguiente ejemplo ilustra los cimientos de la pieza, que consta de cinco grupos de notas entrelazadas. De éstos, cuatro incluyen elementos armónicos y lineales. El factor unitivo más sobresaliente en la relación interválica es la sexta (o tercera).

¹⁸ Josef Rufer, *Composition with Twelve Notes*, trad. H. Searle (New York: The Macmillan Company, 1954), págs. 74-5.

¹⁹ Perle, *op. cit.*, pág. 45.



De todo el conjunto, la quinta pieza, *Vals*, es seguramente la más discutida, ya que en ella Schoenberg por primera vez intenta una composición dodecafónica completa. La serie, que una vez expuesta aparece sesenta y una veces más, está generalmente tratada en su forma y entonación original. No ocurren transportes ni inversiones, pero a pesar de esto, hay modificaciones continuas por medio de variaciones rítmicas y dinámicas, y de diversas combinaciones de los sonidos. La voz superior anuncia la serie al comenzar, mientras los acordes que acompañan son recombinaciones de las mismas entonaciones.



El *Vals* concluye con la verticalización de la serie en cuatro acordes. Musicalmente esta es la pieza del grupo que más satisface, no sólo por su sólida construcción, sino porque está llena de encanto e ingenio.

Una vez lanzado el sistema dodecafónico en la pieza Opus 23 número 4, se utilizó de inmediato en obras de mayor dimensión.

Aunque su próxima composición para piano, la *Suite* Opus 25, sea también su primera obra completamente dodecafónica, Schoenberg deja entrever en ella su cariño por las formas barrocas.

Los seis movimientos: *Praeludium*, *Gavotte*, *Musette*, *Intermezzo*, *Menuett-Trio* y *Gigue*, están todos ellos basados en la misma serie tonal. Así también se mantienen muy cerca de los principios estructurales y de las tradiciones rítmicas de las antiguas formas bailables.

En el *Praeludium* la serie aparece expuesta en la soprano de los tres primeros compases. Una vez más encontramos el motivo BACH al descubrir que la retrogresión de las últimas cuatro notas, si bemol, la, do, si, dichas en alemán, nos deletrean el apellido de Juan Sebastián.

Schoenberg mismo nos explica los procedimientos empleados en esta obra y sus razones para ello.²⁰ La serie del *Praeludium*, junto con su inversión, es transportada al intervalo de quinta disminuida para evitar el doblaje a la octava, cuando la serie está de tema en la mano derecha y su transposición está en el acompañamiento. (La repetición de la octava podría producir un efecto falso de "tónica".)



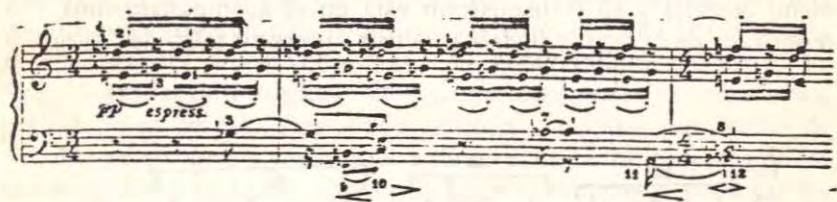
Como ya el oyente se ha familiarizado con la serie, en la *Gavotte* el compositor cambia el orden a tres grupos de cuatro notas cada uno (como puede observarse en el ejemplo superior). Esto permite una interacción constante de los grupos entre las dos manos, ya que éstos son independientes entre sí. La quinta disminuida entre los tonos 3-4 y 7-8, presta validez al intercambio de los grupos.

La *Musette*, que sirve de *Trio* a la *Gavotte*, presenta dos elementos adicionales de unión. Uno es el pedal en sol, y el otro, la relación tritonal que se escucha a lo largo entre sol y re bemol. Esta misma conexión ya se vió en el *Praeludium*, desde el compás 20 el sol

²⁰ A. Schoenberg, *Style and Ideas* (New York: Philosophical Society, 1950), págs. 127-30.

gana prominencia dando la impresión de un pedal y finalizando en re bemol.

El movimiento central, *Intermezzo*, fue el punto de partida de la composición de la *Suite*. Su inspiración data del 25 de julio de 1921, o quizás de antes, pero Schoenberg no lo terminó hasta febrero de 1923, cuando ya estaba concluida la formulación del dodecafonismo.²¹ La serie original se halla dispersa por entre las estructuras de acordes y aparece en ambas manos simultáneamente. Este movimiento nos recuerda algunas de sus primeras piezas y ha sido relacionado más bien con el intermezzo brahmsiano que con las formas barrocas.²² Los primeros compases sirven para ilustrarlo:



El *Menuett* es la pieza más apacible y lírica de la *Suite*. Nos muestra la nueva libertad en el tratamiento de la serie que ha de caracterizar toda la música posterior. La melodía abre con los tonos 5, 6 y 7 antes de que el 1 aparezca en el bajo.

El *Trio* es un canon estricto a dos voces en dirección contraria, esto es, cada respuesta a la exposición es una inversión de la misma. De nuevo evita el doblaje de octavas transportando la inversión a una quinta disminuida y usa notas de larga duración acompañadas de valores más cortos.

El movimiento final, una *Gigue*, comienza con la exposición serial de rigor. Inmediatamente percibimos un uso novel de acentos y otros símbolos de "touché". Estos habían sido introducidos en las piezas Opus 23, y se han usado en los movimientos precedentes de esta misma *Suite*, pero con frugalidad. Ahora están presentes en casi todos los compases creando complicaciones rítmicas. A medida que la

²¹ William Austin, *Music in the 20th Century* (New York: W.W. Norton and Company, Inc., 1966), pág. 301.

²² Friedberg, *op. cit.*, pág. 49.

Gigue progresa hacia la sección central (compás 26 en adelante), la textura se hace más libre. Difiere de sus modelos barrocos en su carencia de imitación, pero sus tempi rápidos y alegres continúan las tradiciones del siglo XVIII.

Pasaron varios años antes de que Schoenberg volviese a escribir para el piano. Durante este período consolidó el dodecafonismo en numerosas obras para todos los medios. El dominio completo y la mayor familiaridad con la técnica, convirtió a Schoenberg en un compositor más atrevido y complejo.

Las *Dos piezas para piano*, Opus 33a y b, están consideradas como las mejores organizadas entre lo que había escrito hasta ese momento y como una síntesis de su estilo pianístico.

Cada obra dodecafónica es, en cierta medida, un tema con variaciones, al que se le tiene que imponer un esquema estructural especial con el propósito de organizarlo. Debido a ciertos rasgos estructurales superficiales, se podría decir que la Opus 33a sigue la tradicional forma de sonata: exposición, compases 1-27; desarrollo, compases 27-32; recapitulación, compases 32-36; coda, compases 37-40.²³

Por lo general, un tema dodecafónico se caracteriza por su ritmo, su textura, sus matices dinámicos, su color y su contorno, pero la ordenación de las relaciones interválicas es lo que establece la armazón de movimiento del tema. En la pieza Opus 33a, la serie tonal básica aparece en un arreglo armónico que consiste de tres acordes de cuatro notas, seguidos directamente por otros tres acordes que la contienen en inversión retrógrada. Esto acordes se utilizan a través de toda la composición.



²³ Perle, *op. cit.*, págs. 125-9.

El segundo sujeto hace su entrada en los compases 14 al 18, en orden directo en las voces superiores e invertido a la quinta en la línea del bajo.

Nótese que los primeros seis tonos de la serie primaria y de su inversión retrógrada son las mismas notas, aunque en un orden diferente. Lo mismo ocurre con las últimas seis notas de ambos grupos. Esta maniobra estuvo muy bien calculada por Schoenberg para que le generara nuevas combinaciones seriales y le permitiera cambiar (del compás 14 en adelante) de los tres acordes de cuatro notas a las agrupaciones de seis notas.²⁴

Otro rasgo de primordial importancia es el intervalo de quinta, consecuencia de la estructura de la serie. La primera nota de la inversión está a la quinta por debajo de la nota inicial de la serie original. A las primera y última notas del grupo las separa un tritono, dando así lugar a que se repita, entre las respectivas notas finales, la misma relación vertical inicial que ocurre entre la serie y su inversión. Dos quintas perfectas sucesivas abren la serie. Estas determinarán los transportes, o sea, ninguno en la exposición; dos en el desarrollo, primeramente a la segunda quinta superior y luego a la primera quinta superior; la recapitulación desciende otra quinta para regresar al punto de partida original.

²⁴ Eric Salzman, *Twentieth Century Music: An Introduction* (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1967), pág. 118.

La integración de la pieza se consigue por medios rítmicos. Primero se reducen a valores cortos los acordes iniciales y se restituyen en los compases 10-11, para ser de nuevo desmembrados durante la elaboración de la pieza. Además se repiten otros patrones por toda la pieza: un grupo entrecortado de semicorcheas, y el patrón regular de corcheas del segundo tema (compases 14-15); y finalmente se imita el contorno de la primera frase a tal grado que la pieza adquiere su diseño visual de característica uniformidad.

La segunda pieza del Opus 33, aunque mucho más larga, es muy semejante a la primera. Difiere principalmente por su textura más cristalina y por sus cambios de matiz menos frecuentes. La serie dodecafónica se divide en dos grupos de seis notas cada uno. El primer grupo contiene las mismas notas que la segunda parte de su inversión, pero en diferente orden, y lo mismo sucede con la segunda secuencia de tonos de la serie original en su relación con las primeras seis notas de su inversión. De esta manera el compositor puede crear una nueva serie dodecafónica, combinando grupos opuestos, ya que éstos no tienen nada en común.

La estructura general, de acuerdo con Rogge,²⁵ es estrófica: A (compases 1 al 20), B (21 al 31), A¹ (32 al 51), B¹ (52 al 56), Coda (57 al 68).

Como procedimiento unitivo, Tuttle²⁶ nos indica el uso de un ostinato que tiene "más contorno y ritmo" que el ostinato tradicional. Está basado en el retroceso de la serie, pero sus intervalos, ritmo y matices expresivos se transmutan continuamente:

²⁵ Rogge, *op. cit.*, pág. 52.

²⁶ Tuttle, *op. cit.*, págs. 316-7.



En la ilustración anterior, la inversión retrógrada se encuentra en la soprano; la retrogresión en el bajo (compases 5 al 10 1/2). En este punto se introduce en la mano derecha una inversión de la serie, mientras en la izquierda entra la serie original (compases 10 1/2 al 11). Un episodio, en el que abundan las secuencias, nos conduce a la parte B. Ahora la serie regresa a la voz superior, la inversión al bajo y el compás de $\frac{7}{4}$ se ha expandido a un $\frac{8}{8}$. En el compás 28 las voces de nuevo intercambian sus posiciones. Finalmente arribamos a la sección A¹ (compás 32), la métrica vuelve al $\frac{7}{4}$, la retrogresión a la soprano y la inversión retrógrada al bajo. La sección B¹ (compás 52) comienza en $\frac{8}{8}$ con la serie original en el bajo y su inversión en la soprano. Los once compases de la sección B se comprimen en cinco compases que nos guían hasta la coda. El compás es ahora de $\frac{4}{8}$ y la serie se muda a la voz superior, permaneciendo allí hasta el final.

Con la obra 33, Schoenberg cerró su ciclo de composiciones para piano solo. No significa esto que abandonara el instrumento que siguió siendo una parte, a veces prominente, de muchas de sus obras durante toda su vida. El piano le ofreció el medio a través del cual pudo salvar la brecha entre el cromatismo y el dodecafonismo. Desplegó la técnica del instrumento con un conocimiento completo de sus posibilidades, y, sin embargo, ¡qué poco se oyen hoy estas piezas! Todo pianista que las estudie cuidadosamente encontrará en ellas nuevas, interesantes e importantes adiciones a su repertorio; "nuevas", a pesar de que en este momento sus edades fluctúan entre los 47 y los 71 años.