

OP. 11 Nº 2 DE ARNOLD SCHOENBERG PERSPECTIVAS ANALÍTICAS

por Diego José Viguera González

Resumen: El presente texto analiza la segunda de las composiciones para piano del Op. 11 de Arnold Schoenberg. Se pretende comprender cómo el compositor organiza el discurso musical. En este sentido, después de un resumen sobre la importancia y significados musicales tradicionalmente atribuidos a la partitura –a partir de los trabajos de Mark K. Clinton y Colin C. Sterne sobre numerología y simbolismo de alturas, respectivamente–, se recogen distintas perspectivas analíticas que ponen de manifiesto cómo Schoenberg emplea en esta obra funciones estructurales no basadas exclusivamente en la organización jerárquica de alturas, concretamente el concepto, desarrollado por Philip Friedheim, de *flexibilidad rítmica*.

Palabras clave: Atonalismo, Set Theory, Ritmo, Función estructural, Schoenberg

INDICE DE CONTENIDOS

OP. 11 N° 2 DE ARNOLD SCHOENBERG. PERSPECTIVAS ANALÍTICAS	1
1. CONTEXTUALIZACIÓN: AÑOS DE CRISIS.....	1
2. EL <i>OPUS 11</i> DE SCHOENBERG COMO ELABORACIÓN DEL <i>TRISTÁN WAGNERIANO</i>	2
2.1. <i>Tristan y la disolución de la tonalidad</i>	2
2.2. <i>La numerología y su función en el Opus 11</i>	3
2.3. <i>El simbolismo de alturas en el Opus 11 de Schoenberg</i>	4
2.4. <i>La influencia del Tristán wagneriano en el Opus 11</i>	5
3. PERSPECTIVAS ANALÍTICAS DE LA PIEZA PARA PIANO OPUS 11 NO. 2.....	6
3.1. <i>Estructura general de la obra</i>	6
3.2. <i>Reminiscencias tonales en un entorno atonal</i>	8
3.3. <i>Procedimientos de organización de las alturas</i>	9
3.4. <i>Funciones estructurales no basadas en la organización jerárquica de alturas</i>	11
4. CONCLUSIÓN	12
5. BIBLIOGRAFÍA	13

Op. 11 nº 2 de Arnold Schoenberg.

Perspectivas analíticas

1. Contextualización: Años de crisis

En 1909 Arnold Schoenberg alcanzó un punto crucial en su larga carrera de compositor. Estaba a punto de comenzar un revolucionario periodo de desarrollo que le guiaría hasta la realización del sistema dodecafónico. Los hallazgos compositivos de este periodo fueron impulsados en gran medida por la crisis personal del compositor en ese momento: en concreto, la crisis matrimonial durante 1906–1909, que desembocó en la relación de su mujer con el joven pintor Richard Gerstl. Gerstl vivió con la familia Schoenberg durante los veranos de 1907 y 1908. Bajo su guía, Schoenberg llegó a sentirse seriamente interesado por la pintura. A pesar de que los detalles del asunto resultan oscuros, Matilde Schoenberg dejó a su marido por el pintor Gerstl durante el verano de 1908. Gracias a la intervención de diversas amistades (entre ellos, Webern, alumno de Schoenberg), ella finalmente volvió con su familia ese otoño. Poco después de aquel hecho, Gerstl se suicidó.

En una tremenda explosión de actividad compositiva desde Septiembre de 1908 hasta Agosto de 1909, Schoenberg compuso las quince canciones Op. 15, sobre *Das Buch der hängenden Gärten* de Stefan George, los *Fünf Orchesterstücke* Op. 16, los *Drei Klavierstücke* Op. 11 y el monograma *Erwartung* Op. 17. El 14 de Enero de 1910, la Sociedad para el Arte y la Cultura presentaba un concierto con música de Schoenberg que incluía el estreno absoluto de las piezas Op. 11 para piano y las canciones Op. 15, así como la primera parte de *Gurrelieder*, en arreglo para seis manos de Anton Webern¹.

Además de precipitar un estallido de actividad compositiva, la crisis matrimonial de Schoenberg intensificó su interés por dedicarse a la pintura². Entre 1908 y 1910, Schoenberg produjo aproximadamente unas sesenta creaciones, entre dibujos y pinturas. Durante este periodo, el compositor llegó a asociarse con el pintor ruso Vasily Kandinski y el grupo de los así llamados “jinetes azules”. La estética seguida por este grupo de Expresionistas sostenía que el arte debía reflejar la conciencia interna de su creador. Más que producir una descripción ajustada de cualquier escena, el artista debía expresar sus más elementales sentimientos personales hacia ella. Una característica importante del estilo

¹ La pianista del Op. 11 fue Etta Werndorff, cf. Josef Rufer, *The Works of Arnold Schoenberg: A Catalogue of His Compositions, Writings and Paintings*, trad. Dika Newlin (London: Faber and Faber, Ltd., 1962), 200.

² Joan Peyser, *The New Music: The Sense Behind the Sound* (New York: Delacorte Press, 1971). Pág. 26–27.

expresionista fue la reestructuración de la realidad externa a través de la exageración y distorsión, intensificando así el significado emocional de lo representado. Las composiciones atonales de Schoenberg, con su libre tratamiento de la disonancia, líneas melódicas angulosas, dinámicas agudamente contrastantes e intensa orquestación, pueden considerarse análogas a la pintura Expresionista del mismo periodo. En muchas de sus obras atonales, Schoenberg incorporó textos que hacen referencia a su personal encrucijada, entrando así en el auto-examen a menudo asociado con la estética expresionista. Mientras las obras puramente instrumentales del periodo no contienen un programa tan obvio, su lenguaje compositivo resulta similar al de sus obras abiertamente programáticas. Composiciones sin programa (tales como los *Fünf Orchesterstücke* Op. 16 y los *Drei Klavierstücke* Op. 11), sin embargo, no deben ser considerados música abstracta. En cierto modo, reflejan también el mundo interior del compositor. Perspectiva esta sin la cual, el análisis resulta incompleto y el contenido expresivo de la música permanece oculto.

2. El *Opus 11* de Schoenberg como elaboración del *Tristán wagneriano*

2.1. *Tristan* y la disolución de la tonalidad

Relacionar las piezas para piano Op. 11 de Schoenberg con el preludio de *Tristán e Isolda* de Wagner parece adecuado puesto que ambas constituyen puntos cruciales en la historia de la tonalidad, momentos “donde los elementos expresivos llegan a resultar tan dominantes que la armonía no sostiene ya por más tiempo la forma”³. El preludio de *Tristán* simboliza el comienzo de la disolución de la tonalidad. Una trama de motivos interrelacionados que se convierten en el factor más importante para determinar la estructura. La naturaleza armónicamente ambigua del acorde de *Tristán* le permite aparecer a lo largo del preludio en su altura original, mientras que resuelve en una gran variedad de diferentes sonoridades. Dos veces durante el transcurso de la opera (al final del preludio y al principio del *Liebesnacht*), el acorde de *Tristán* emerge horizontalmente como una línea melódica. Consecuentemente, la organización musical comienza a girar en torno a una sonoridad característica que sirve como elemento unificador. Mientras la naturaleza funcional de la tonalidad aparece en gran medida disminuida en el *Tristán*, la naturaleza triádica de su sintaxis armónica permanece intacta.

³ Philip Friedheim, "Rhythmic structure in Schoenberg's atonal compositions," *Journal of the American Musicological Society* 19, no. 1 (Spring, 1966), 59-72, <http://www.jstor.org/stable/830871>. Pág. 39.

Las piezas para piano Op. 11 de Schoenberg, por otro lado, sirven como línea divisoria tradicionalmente aceptada entre la música tonal y la atonalidad. Schoenberg era sin ninguna duda consciente de la importancia musical e histórica del *Tristán* y del *acorde de Tristán*, como muestran las múltiples referencias al respecto en sus escritos sobre música⁴. La comparación entre el Op. 11 y el prelude de *Tristán* resulta apropiada, puesto que estas piezas para piano de Schoenberg representan una continuación lógica de aquél, el último paso hacia la disolución de la tonalidad: la emancipación de la disonancia, donde la sintaxis musical básica no aparece ligada por más tiempo a la tonalidad triádica tradicional.

2.2. La numerología y su función en el Opus 11

Mark Kennerly Clinton⁵ justifica el análisis numerológico de este Op. 11 de Schoenberg afirmando que

It might be inferred that numerology is a practice attractive to secretive persons. Schoenberg's secretive nature was abundantly apparent in his reticence to share his personal insights into the twelve-tone technique with any persons other than his closest students. The mere existence of the twelve-tone method establishes a strong connection between numbers and music in the psyche of Schoenberg. (Clinton, 1989, p. 9.)

En la obra de Schoenberg, especialmente en sus obras para piano, las evidencias del empleo de la numerología se encuentran ampliamente diseminadas. El estudio cronológico de las obras de Schoenberg realizado por Rufer⁶ indica que los Opp. 12, 13 y 14 fueron concluidos más de un año antes que la primera pieza del Op. 11. La razón argumentada para reservar el número 11 para este grupo de tres piezas ha sido fundamentada por Sterne en las leyes de la numerología. Según estas, el 11 es el “master number which all those who practice numerology approach with awe.”⁷. La opinión del autor americano es que, mientras movimientos individuales de las obras anteriores pueden ser considerados atonales, las tres piezas del Op. 11 son la primera obra completa en un lenguaje completamente atonal –un privilegio reservado para un número destacado, “a singularly puissant number”⁸. Esta elección de opus para su primera obra de madurez ejerció influencia sobre el resto de las composiciones de piano. Mientras las primeras obras para piano solo son las piezas del Op. 11, las últimas para piano solo son los *Klavierstücke* Opus 33 (3 x 11). Así, la obra completa

⁴ Numerosas referencias se pueden encontrar en Arnold Schoenberg, *El estilo y la idea*, ed. Leonard Stein (Barcelona: Idea Books, 2005 [1975]).

⁵ Mark Kennerly Clinton, "Historical and Theoretical Perspectives of Arnold Schoenberg's "Drei Klavierstuecke," Opus 11" (Houston, Rice University). Pág. 9.

⁶ Rufer, *The Works of Arnold Schoenberg: A Catalogue of His Compositions, Writings and Paintings*, 200 Cit. en Clinton, *Historical and Theoretical Perspectives of Arnold Schoenberg's "Drei Klavierstuecke," Opus 11* Pág. 12.

⁷ Colin C. (Author) Sterne, *Arnold Schoenberg: The Composer as Numerologist* (Lewiston: Mellen Press (NY) Lewiston, NY, 1993)., Pág. 12.

⁸ Ibid., Pág. 12.

para piano solo está enmarcada por los números 11 y 33, con la suma total de estos números de opus igual a 111. Se ha querido ver en este número un homenaje a la obra de Beethoven, cuya última sonata en do, una obra monumental, lleva el número de opus 111. Esta relación parecería justificada por las letras utilizadas por Schoenberg con su opus 33 (33a y 33b), puesto que utilizar un número de opus separado (34) habría destruido la simetría resultante.

En cualquier caso, Mark Kennerly Clinton afirma al respecto del estudio de la aplicación de la numerología realizado por Schoenberg en su obra:

The secretive nature of numerology precludes any certainty about its use in Schoenberg's compositional process. No explanation can possibly claim to be authentic simple because the composer left very little tangible evidence to confirm his belief in the occult power of numbers. On the other hand, the copious examples cited by Sterne and Reible suggest an application of numerology far too methodical to be coincidental. By itself, the reality that Schoenberg employed the mysticism of number in his compositional procedure provides another way of understanding the mind behind his music. Implicit in Schoenberg's use of numerological manipulations, however, was his desire to lend personal meaning to his music through extra-musical devices. (Clinton, 1989, p. 13)

2.3. El simbolismo de alturas en el Opus 11 de Schoenberg

El simbolismo otorgado a ciertas alturas en el transcurso de un obra musical no es una invención del siglo XX. Se pueden encontrar sus precedentes en la música del Renacimiento (*soggetto cavato* es el término acuñado por Zarlino en *Le istituzioni harmoniche* de 1558⁹). El propio Bach disfrutaba ocultando anagramas en sus composiciones (especialmente su "firma" personal B-A-C-H). Allen Forte sostiene que el origen del lenguaje atonal de Schoenberg está directamente relacionado con la utilización de su anagrama musical en las cinco canciones Op. 6 (1905)¹⁰. La firma *es c h b e g* (que deriva de los nombres alemanes de las notas *mi bemol, do, si, si bemol, mi y sol*) asume un importante papel en muchas de las obras de Schoenberg entre 1905 y 1909 y está en conexión directa con la evolución del estilo atonal que alcanza su madurez en las piezas del Op. 11¹¹. El hecho de que Schoenberg estuviera manipulando de forma consciente este conjunto de alturas (*pitch set*) no resulta evidente, puesto que la "firma" a menudo aparece transportada, invertida o variada. A medida que la sintaxis atonal evolucionó, Schoenberg

⁹ Lewis Lockwood, "Soggetto Cavato" In *Grove Music Online* (Oxford; New York: Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26100> (accessed June 26, 2009).

¹⁰ Allen Forte, "Schoenberg's Creative Evolution: The Path to Atonality," *The Musical Quarterly* 64, no. 2 (Apr., 1978), 133-176, <http://www.jstor.org/stable/741443>.

¹¹ Para una explicación completa de los nombres de nota en alemán, cf. D. M. Randel, "Nombres de las notas" In *Diccionario harvard de música [the new harvard dictionary of music]*, traducido por . G. Bádenas y L. Carlos (Madrid: Alianza Editorial, 1997 [1986]).

sistematizó estas manipulaciones y comenzó a aplicarlas a otras colecciones de alturas diferentes de su propia “firma” musical.

El estudio realizado por John Joseph Reible sobre el Op. 11 de Schoenberg presenta un análisis detallado del simbolismo que encierran algunas alturas de la obra, el cual parece directamente relacionado con la vida matrimonial de Schoenberg durante los años 1906–1908¹². De acuerdo con su hipótesis, las alturas de la primera pieza del Op. 11 derivan en gran medida de los nombres de los implicados en el triángulo amoroso. Las dos números siguientes del Opus derivan todos sus materiales motivicos y armónicos de la primera pieza, creando una obra en tres movimientos. Los sonidos derivados de los diferentes anagramas son *a, d, es, c, h, b, e, g, as, des* y *ges*. Los ocho primeros son claramente derivables de *Arnold Schoenberg*, y pueden encontrarse en los otros nombres también. La novena altura, *as*, representa un monograma de las iniciales de Schoenberg. La novena altura, *des*, (*re bemol*), está formada por unión del nombre de Matilde Schönberg, y es exclusiva del nombre de la mujer de Schoenberg. La última altura, *ges*, es exclusiva del nombre de Richard Gerstl, es utilizada como anagrama del su último nombre.

2.4. La influencia del *Tristán* wagneriano en el Opus 11

Diversos autores han encontrado ciertos paralelismos entre las piezas para piano del Opus 11 de Schoenberg y el Preludio del *Tristán* Wagneriano. Así lo han considerado desde 1927, especialmente para la primera de estas tres piezas, Leichtentritt, Rogge y Thomas Christensen¹³. Las relaciones armónicas, melódicas, numerológicas, de simbolismo de Alturas y de forma musical, proporcionan según estos autores un clave esencial para comprender la primera obra atonal de Schoenberg. Estas consideraciones no rechazan otros enfoques, los cuales serán desarrollados a continuación, sino que permiten un conocimiento más amplio de estas enigmáticas piezas para piano. Los materiales presentados en la pieza

¹² Examines the relationship of Schoenberg's op. 11 to Wagner's prelude to *Tristan*. The musical content of op. 11 was influenced by an ironic correspondence between reality and fantasy; in 1908, Schoenberg's personal life acquired a striking similarity to the *Tristan* aspects of Romanticism, and this apparently led the composer to make structural allusions to the *Tristan* prelude, some of which are now characteristic of musical expressionism. The so-called *Tristan* chord is compared to two chords used extensively in op. 11 (one the theoretical reversal of the *Tristan* chord and one its theoretical expansion). The principal motive of op. 11 is shown to be not only variable by expansion but coincidentally relevant to Schoenberg's name and the pick-up notes to the *Tristan* prelude. Cf. J. J. Reible, "Tristan-Romanticism and the Expressionism of the " Three Piano Pieces", Opus 11 of Arnold Schoenberg" (Washington University), . Cit. en Clinton, *Historical and Theoretical Perspectives of Arnold Schoenberg's "Drei Klavierstuecke," Opus 11*

¹³ H. Leichtentritt, *Musical Form* (Cambridge: Harvard University Press, 1951). Wolfgang Rogge, *Das Klavierwerk Arnold Schoenberg's* (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1964). Págs 8–9. Thomas Christensen, "Schoenberg's Opus 11, No. 1: A Parody of Pitch Cells from *Tristan*", *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 10, no. 1 (June 1987): 38–44. Cit. en Clinton, *Historical and Theoretical Perspectives of Arnold Schoenberg's "Drei Klavierstuecke," Opus 11* Pág. 16

no. 1, a su vez una imitación de los materiales empleados por Wagner, serán desarrollados en las dos piezas siguientes, creando así un conjunto orgánico.

3. Perspectivas analíticas de la pieza para piano Opus 11 No. 2

En palabras de Jim Samson, cualquier análisis de la música “atonal” de Schoenberg “will be greatly enhanced (...) if we can refer it to a broadly-based framework for analysis, capable of correcting tendencies towards imbalance”¹⁴ El profesor inglés propone un acercamiento global y equilibrado desde tres perspectivas distintas. Éstas son, la primera, el análisis de la obra atonal desde la perspectiva técnica del mundo tonal en el cual surge; la segunda, el estudio de los procedimientos de organización y jerarquización de alturas sonoras empleados con el objetivo de sustituir las funciones tonales; la tercera, el estudio de aquellas funciones estructurales presentes en la composición y no basadas en la organización jerárquica de alturas. Cada uno de estos acercamientos analíticos encontrará una aplicación distinta en cada obra atonal, a pesar de que su importancia relativa variará claramente en función de la obra. En ausencia de un único principio analítico unificador al que referir los sucesos de cualquier obra atonal, se hace necesario, en opinión de este profesor, un estudio analítico equilibrado que profundice en cada uno de ellos. Esta orientación será la que desarrollemos en el presente análisis.

3.1. Estructura general de la obra

Considerando las tres piezas de este opus 11 como un todo orgánico, la pieza numero 2 supone un estadio intermedio en la evolución que sufre el lenguaje musical de Schoenberg desde la primera pieza a la tercera. Schoenberg parece moverse en esta segunda pieza hacia un nuevo tipo de estética musical: en relación con la primera, la forma general se hace más difusa y la expresividad deriva más de la esencia de un gesto musical que de la organización a gran escala. La sección inicial de la pieza para piano Op. 11 No. 2 muestra una estructura ternaria, pero las cuatro secciones restantes resultan menos claras formalmente que en la pieza anterior y, por tanto, más discursivas. En relación con la tercera pieza de este opus, todavía existe el tratamiento motivico que desaparecerá en esta última, la cual está gobernada en esencia por el contraste, ya sea textural o rítmico.

¹⁴ Jim Samson, "Schoenberg's 'atonal' music," *Tempo*, no. 109 (Jun., 1974), 16-25, <http://www.jstor.org/stable/944097>. Pág. 24.

A continuación indicamos las diferentes secciones formales de esta pieza para piano no. 2 Opus 11 de Arnold Schoenberg.

Sección inicial (exposición)	A (1–4) B (4–13) A (13–15)
Segunda sección (exposición de carácter lírico)	C (16–19) derivado de A
Desarrollo (primera parte)	A' (20–24) B' (25–28)
Desarrollo (segunda parte)	D (29–39) C' (40–42) B' (43–47) D' (48–54)
Recapitulación	A' (55–58) C' (59–62) D' (63–65) B' (65–66)

En las dos secciones iniciales (hasta el compás 19) se presentan los elementos rítmicos, texturales, así como los principales *conjuntos de alturas*, empleados en la obra. Estos elementos serán combinados y desarrollados de diversas formas durante las secciones denominadas de *desarrollo*. Por último, en la sección de *recapitulación*, los elementos iniciales volverán a aparecer en su formulación y altura acústica original. Este hecho dota de cierto carácter conclusivo a esta última sección y contribuye al cierre de la pieza.

La sección inicial (primera exposición) muestra en sí misma una estructura ternaria, debido a la reaparición en la misma altura sonora de los compases iniciales (*cf.* cc. 2–4 y cc. 13–15). La reaparición del material musical inicial la distingue claramente como una sección cerrada.

La siguiente sección viene caracterizada por el cambio a una textura más densa y un tempo *más movido* (*fließender*). El elemento que contribuye a cerrar esta sección es el cambio radical en la textura (*cf.* final del compás 19) y el movimiento melódico de semitono, que cumple aquí una cierta función cadencial, reminiscencia de los usos tonales de la práctica común anterior.

La sección que se extiende hasta el comienzo de la *recapitulación* consiste en el *desarrollo* musical de los materiales expuestos anteriormente. Aparece dividida de forma natural en dos partes: el discurso musical resulta más continuo en la primera parte, mientras que en la segunda aparece fragmentado, más introspectivo si cabe. Mientras que la primera parte del *desarrollo* recurre al *ostinato* rítmico inicial, la segunda prescinde del elemento rítmico (aunque no del *ostinato* de las alturas). En esta segunda sección del *desarrollo* se encuentra el clímax de la obra. La elaboración de este momento climático, dentro del marco

atonal general, emplea recursos que recuerdan los usos tonales (ampliación progresiva del registro, intensificación rítmica y motivica por superposición contrapuntística –cf. cc. 43–, así como por *eliminación*¹⁵ –cf. cc. 45–47).

3.2. Reminiscencias tonales en un entorno atonal

Se observarán en este epígrafe aquellas características que, una obra atonal como la pieza para piano No. 2 Op. 11, comparte con sus precedentes tonales. Distinguiremos para ello entre dos categorías: por un lado, aquellas características *residuales* de la práctica tonal –en las cuales la coherencia depende de la analogía con características tonales del pasado–, y, por otro, aquellos rasgos que buscan re-crear los procedimientos tradicionales dotándolos de nuevo significado.

En la primera categoría situamos tres recursos destacados por Friedheim como reminiscencias tonales en la primera etapa atonal de la producción de Schoenberg: “(1) octave doublings in the bass, which strengthen the overtones; (2) voice leading in half-steps, which gives the illusion of harmonic movement; and (3) the recapitulation of opening material at the original pitch, which clearly delineates principal and subsidiary areas.”¹⁶

En la segunda categoría encontramos en esta pieza diversos procedimientos tradicionalmente tonales dotados de una nueva significación en un contexto atonal: Énfasis sobre determinadas alturas –especialmente, aunque no exclusivamente, a través del ostinato que aparece al principio y a lo largo de la pieza–, empleo del tematismo y también del contrapunto –cf. especialmente el tratamiento canónico de los cc. 43–44.

La más evidente de las características que contribuyen a definir la pieza para piano No. 2 Op. 11 es la figura en ostinato con la que comienza. Muchos análisis se han centrado en este ostinato como una vestigio de tonalidad en una obra por lo demás atonal. A pesar de que esta figura sugiere re menor, el tenue gesto con la tonalidad tradicional tiene más de “la nostalgia asociada con la reminiscencia de un periodo pasado y muy querido”¹⁷. No se trata, por lo tanto, de un *centro tonal* –que modele e influencie todo el material

¹⁵ Messiaen presenta este procedimiento en su *Technique de mon langage musical*, dedicándole un apartado junto a otras dos posibilidades del desarrollo melódico, como son el *cambio de registro* y la *interversión*. Al respecto explica “El desarrollo melódico por eliminación fue verdaderamente creado por Beethoven, que nos ha dejado algunos modelos inmortales de este procedimiento: bastará recordar el desarrollo central del 1er. movimiento de su 5ª Sinfonía en Do menor. Este procedimiento, fundamental para toda vida temática, consiste en repetir un fragmento del tema, quitándole sucesivamente una parte de sus notas, hasta concentrarlo en sí mismo, reduciéndolo a un estado esquemático y comprimido, de lucha, de crisis.” Cf. O. Messiaen, *Technique de mon langage musical* (Paris: A. Leduc, 1944). Pág. 41.

¹⁶ Friedheim, *Rhythmic structure in Schoenberg's atonal compositions*, 59-72 Pág. 60

¹⁷ “Nostalgia that we associate with the reminiscence of a by-gone and much loved period” Cit. en Clinton, *Historical and Theoretical Perspectives of Arnold Schoenberg's "Drei Klavierstuecke," Opus 11* Pag. 30.

melódico y armónico de la obra—, sino de *centro sonoro*¹⁸, el cual funciona simplemente como punto de referencia. La combinación de este *centro sonoro*, junto con el desarrollo motivico del resto del material melódico, constituye la base estructural de la pieza. En este sentido, la figura recurrente del bajo ostinato sustenta la estructura, estableciendo tres áreas tonales distintas antes de reaparecer en su altura inicial.

Sin embargo, la función estructural más importante de este ostinato no esta relacionada con el énfasis sobre determinadas alturas, sino con su influencia en el ritmo, creando zonas de mayor o menos estabilidad, como se vera en el punto correspondiente.

3.3. Procedimientos de organización de las alturas

Esta composición es atonal, esto quiere decir que en ella se evita organizar el discurso en base a *funciones* y *centros tonales*. En lugar de ello, se consigue unidad y coherencia mediante ciertos procedimientos de organización de alturas. A este respecto resulta útil la *Teoría de conjuntos* (*Set theory*) propuesta por Allen Forte¹⁹ y desarrollada también por otros autores como William Rothstein, Rudolph Reti y Kent Williams. A pesar de que el análisis exhaustivo de esta obra según la *Teoría de conjuntos* excede las dimensiones de este trabajo, identificaremos según este método algunos de los grupos de alturas que de forma más evidente contribuyen a dotar de unidad y significado musical a esta obra.

Las dos secciones expositivas presentan los principales *conjuntos de alturas*. Como se observa en el siguiente cuadro, la primera sección expositiva, más larga y formalmente más definida, presenta a la totalidad de ellos. En la partitura se han indicado las principales disposiciones de cada conjunto mediante colores tal y como se indica en la siguiente tabla.

Primera aparición	Alturas (notación alfabética)	Etiqueta	Ordenación mínima o denominación del conjunto de alturas	Vector o contenido interválico	Color en la partitura
c. 2	A Db Eb		(0, 2, 6)	[010101]	Rosa
c. 4	E F# A Bb B	X	(0, 1, 2, 5, 7)	[131131]	Rojo
c. 4	G A B D Eb	Y	(0, 1, 4, 6, 8)	[121321]	Amarillo

¹⁸ Samson, *Schoenberg's 'atonal' music*, 16-25 Pág. 19.

¹⁹ Allen Forte, *The structure of atonal music* (New Haven : Yale University , 1973). Para la elaboración de este trabajo se ha consultado también a este respecto Joel Lester, *Enfoques analíticos de la música del siglo XX* (Tres Cantos, Madrid: Akal, 2005 [1989]), 313..

c. 4	G# A C C#	Z	(0, 1, 4, 5)	[201210]	Naranja
c. 9	D Eb G B	W	(0, 1, 4, 8)	[101310]	Verde
cc. 10–11	E F G# A B C		(0, 1, 3, 4, 7, 8)	[313431]	Azul claro
c. 13	Bb C Db F G Ab		(0, 1, 3, 7, 8, 10)	[233241]	Azul oscuro

Estos grupos de alturas no significan en sí mismos nada si no es por la elaboración musical a la que Schoenberg los somete. Es decir, deben estudiarse por su relación con la forma musical general. De la misma manera que piezas tonales basadas en similares repertorios de acordes pueden resultar muy diferentes en cuanto a su realización musical, piezas atonales basadas en los mismos grupos de alturas podrían general similar diversidad.

Las secciones formales indicadas anteriormente en base a variables como texturas, motivos rítmicos, perfiles melódicos. Encuentran una cohesión más íntima cuando analizamos los grupos de alturas en los que están basadas, así como las correspondencias entre ellos. En este sentido resulta significativo musicalmente como están dispuestos en las dos secciones que hemos denominado *expositivas*. En la primera se exponen los diferentes grupos de alturas, mientras que en la segunda (cc. 16 y ss.) el contenido de grupos de alturas se reduce, primando el grupo (0, 1, 4, 8) –lo que otorga a este pasaje su color interválico particular–, en paralelo con el cambio de textura –ahora más plena y según la forma de melodía acompañada brahmsiana–, los perfiles melódicos descendentes, etc.

En cuanto a la primera sección *expositiva* resulta significativo el ritmo con el que van sucediéndose los diferentes grupos de alturas y que resalta especialmente mediante los colores aplicados sobre la partitura –cc. 1–15. En concreto parece que Schoenberg reserva para los puntos culminantes sonidos o grupos de sonidos no escuchados previamente. Si el ostinato de los cuatro primeros compases oscila entre las alturas *fa* y *re*, enfatizando el *fa* mediante la duplicación a la octava en el grave. Este sonido *fa* es único sonido no presente cuando se muestran tres de los principales grupos de alturas de la pieza²⁰ –cf. c. 4–5. Un

²⁰ Las alturas de este gesto melódico, por otra parte, coinciden exactamente con otro gesto de perfil muy parecido en la pieza para piano Op. 11 n° 1 –cf. cc. 12–13–. Reible va más allá señalando que en la primera pieza el *es* (notación alemana) representa a Schoenberg y suena al principio del arpegiado, mientras que *fis* (*ges*, la única altura que representa a Gerstl) aparece al final de este gesto en la primera pieza. Aquí en la segunda pieza, las posiciones están invertidas, quizá indicando una inversión de papeles en relación a Matilde. cf. Reible, *Tristan-Romanticism and the Expressionism of the "Three Piano Pieces"*, *Opus 11 of Arnold Schoenberg* Cit. en Clinton, *Historical and Theoretical Perspectives of Arnold Schoenberg's "Drei Klavierstuecke," Opus 11*

procedimiento similar es empleado al elaborar el clímax de la tercer página de la partitura: En el compás 39 se utilizan todas las alturas de la escala cromática excepto el sol natural, que significativamente será el punto culminante en los compases 44–45.

De forma similar, las dos partes de que consta el desarrollo, además de por la continuidad musical y la textura general, también aparecen diferenciados por los diversos grupos de sonidos que en ellos aparecen. Mientras que los de la primera sección resultan similares a los empleados en la primera sección de la exposición, los de la segunda parte del desarrollo resultan en general más semejantes a los de la segunda sección *expositiva* –*cf.* compárese los cc. 16 y ss. con los cc. 29 y ss.

La sección de recapitulación refuerza también su función porque vuelven a aparecer los mismos grupos de sonidos en la misma localización acústica. Significativamente la pieza termina enunciando los principales grupos de sonidos y, especialmente, el *fa* con el que comienza la pieza, ahora a *continuación* de los cuatro grupos que gozan de mayor peso a lo largo de la pieza.

Comprobamos con este estudio somero como Schoenberg emplea diferentes procedimientos de organización y jerarquización de alturas sonoras con la finalidad de sustituir las funciones tonales, buscando no perder la coherencia estructural que aquellas otorgaban a una pieza tonal.

3.4. Funciones estructurales no basadas en la organización jerárquica de alturas

Si los procedimientos expuestos en el epígrafe anterior buscan la coherencia musical a partir de la organización y jerarquización de alturas sonoras, también es posible desarrollar funciones estructurales no basadas en la organización jerárquica de alturas. En este sentido destacan dos procedimientos en las obras atonales de Schoenberg: por un lado, la novedosa importancia que cobra el *gesto musical* en sus obras atemáticas –como es el caso de la tercera pieza de este opus–, por otro lado, lo que podríamos denominar –siguiendo la terminología de Philip Friedheim– *movimientos de acercamiento y alejamiento de áreas estables rítmicamente*²¹. No tratándose esta pieza de una obra atemática, nos centraremos en el segundo procedimiento, el cual es empleado tanto en la primera sección expositiva como en el desarrollo.

²¹ Friedheim, *Rhythmic structure in Schoenberg's atonal compositions*, 59-72 Pág. 62.

El ostinato con el que comienza la pieza, además de servir como *centro sonoro*, como punto de referencia dentro del lenguaje atonal de la pieza, cumple la función de crear un entorno rítmico ambiguo. Philip Friedheim demostró convincentemente que esta segunda pieza para piano del Opus 11 de Schoenberg puede ser analizada en base a un movimiento de acercamiento y alejamiento de áreas estables rítmicamente. La ambigüedad rítmica de este ostinato se debe principalmente a que el motivo rítmico no se ajusta a la métrica del compás de 12/8. La figura rítmica del bajo sugiere un metro doble en vez de triple, y a menudo tiende a resultar impredecible. El carácter sincopado del fragmento melódico que aparece sobre el ostinato (*cf.* cc. 2–3) contribuye a reforzar al carácter rítmicamente amorfo del inicio. El motivo que evoluciona a lo largo de los compases funciona como un vehículo que gradualmente varía el ritmo general pasando de inestable a estable. Schoenberg varía dos veces las tres notas finales de su gesto inicial antes de lograr una efecto métrico estable binario en el último intento (*cf.* cc. 7–8). Después del ostinato la música se detiene (c. 9), y el compositor aumenta rítmicamente las primeras tres notas del fragmento anterior, presentándolas secuencialmente, antes de que los cinco acordes en *stringendo* lleven a la frase a su conclusión. La forma ternaria de esta primera sección *expositiva* aparece después de un breve *fermata*, con la reaparición de la principal melodía y del ostinato como acompañamiento. De forma significativa, la breve segunda sección *expositiva* representa la sección más estable rítmicamente de la pieza.

La primera sección de desarrollo presenta un movimiento rítmico similar al anteriormente descrito y que ocurre en la primera sección *expositiva*. Un nebuloso comienzo evoluciona hasta un área más estable, y, de nuevo, vuelve a la indefinición rítmica. La estabilidad rítmica es alcanzada en el compás 24, donde el metro binaria es sugerido de forma clara por las ligaduras de la mano izquierda. La figura rítmica del compás siguiente todavía mantiene un pulso claro. Sin embargo, la reaparición del *ostinato* en el compás 26 vuelve a oscurecer el ritmo. Una variación de la segunda frase de la exposición finaliza el desarrollo (cc. 26–28), pero esta vez la estructura rítmica del gesto melódico se vuelve incierta y cualquier sensación de pulso constante desaparece.

4. Conclusión

El Opus 11, nº 2 representa una evolución en los procedimientos compositivos desarrollados en el número anterior de este opus. La estructura formal tradicional es abandonada, y la actividad musical se vuelve cada vez más fragmentada. A pesar de esto, las relaciones temáticas todavía subyacen a todos los aspectos de la pieza, así como otras

reminiscencias de la composición tonal (énfasis sobre determinadas alturas –mediante el uso de duplicaciones y ostinatos– y el empleo del contrapunto. El próximo paso lógico en la aventura atonal de Schoenberg se puede observar en el Op. 11 nº 3: el casi total abandono de las relaciones temáticas y, por lo tanto, de su capacidad cohesionadora.

En este marco, Schoenberg experimenta en este número 2 del Opus 11 con el empleo de funciones estructurales tanto basadas en la organización de grupos de alturas, como no basadas en la organización jerárquica de alturas. En este segundo caso, en esta pieza, elabora el concepto de *flexibilidad rítmica*: cómo la música puede evolucionar desde la inestabilidad hasta la estabilidad rítmica y viceversa. Creando un ejemplo de como este procedimiento puede contribuir a delimitar la forma musical.

5. Bibliografía

- CLINTON, Mark Kennerly. "Historical and Theoretical Perspectives of Arnold Schoenberg's "Drei Klavierstuecke," Opus 11." Houston, Rice University, 1989.
- FORTE, Allen. "Schoenberg's Creative Evolution: The Path to Atonality." *The musical quarterly* 64, no. 2 (Apr., 1978): 133-176, <http://www.jstor.org/stable/741443>.
- . *The structure of atonal music*. New Haven : Yale University , 1973.
- FRIEDHEIM, Philip. "Rhythmic structure in Schoenberg's atonal compositions." *Journal of the american musicological society* 19, no. 1 (Spring, 1966): 59-72.
- LEICHTENTRITT, H. *Musical Form*. Cambridge: Harvard University Press, 1951.
- LESTER, Joel. *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Tres Cantos, Madrid: Akal, 2005 [1989].
- LOCKWOOD, Lewis. "Soggetto Cavato." In *Grove Music Online*. Oxford; New York: Oxford Music Online, , <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26100> (accessed June 26, 2009).
- MESSIAEN, O. *Technique de mon langage musical*. Paris: A. Leduc, 1944.
- PEYER, Joan. *The New Music: The Sense Behind the Sound*. New York: Delacorte Press, 1971.
- RANDEL, D. M. "Nombres de las notas." In *Diccionario harvard de música [the new harvard dictionary of music]*. Traducido por G. Bádenas y L. Carlos. Madrid: Alianza Editorial, 1997 [1986].
- REIBLE, J. J. "Tristan-Romanticism and the Expressionism of the " Three Piano Pieces", Opus 11 of Arnold Schoenberg." Washington University, 1980.
- RUFER, Josef. *The Works of Arnold Schoenberg: A Catalogue of His Compositions, Writings and Paintings* . Traducido por Dika Newlin. London: Faber and Faber, Ltd., 1962.
- SAMSON, Jim. "Schoenberg's 'atonal' music." *Tempo* no. 109 (Jun., 1974): 16-25.
- SCHOENBERG, Arnold. *El estilo y la idea*, editado por Leonard Stein. Barcelona: Idea Books, 2005 [1975].
- STERNE, Colin C. (Author). *Arnold Schoenberg: The Composer as Numerologist*. Lewiston: Mellen Press (NY) Lewiston, NY, 1993.