

LA NOCHE TRANSFIGURADA DE SCHÖNBERG UN PAISAJE MUSICAL

JOSÉ CARLOS CARMONA
Universidad de Sevilla

*“Dos seres caminan por la deshojada y fría arboleda;
la luna los acompaña y ellos la contemplan”.*

Así comienza el texto de Richard Fedor Leopold Dehmel (1863–1920), denominado *Mujer y mundo*, que utilizó Arnold Schönberg como base de su obra *Verklärte Nacht*¹ (*Noche transfigurada*), compuesta en principio como sexteto de cuerda en 1899, cuando sólo tenía 25 años; y transcrita, después, para orquesta de cuerdas en 1917 (aunque esta versión fue revisada por última vez en 1943). Nunca hasta ahora estudio alguno ha mostrado la referencialidad entre el texto y la música. Siempre se ha sabido que Schönberg escribió esta obra basada en este texto pero no ha habido propuestas sobre qué pasaje musical corresponde a cada verso o idea. En el presente trabajo se hará una propuesta argumentada y se mostrará cómo pinta el maestro vienés la noche transfigurada con su música.

1. Partituras: Véase: Schoenberg, A. *Verklärte Nacht*. Universal Edition, Vienna, 1917. También: *Verklärte Nacht*. Arrangement by the composer (Revised) for string orchestra. Associated Music Publishers, Inc. New York, 1943. Discografía: Óigase: Schoenberg, A. *La noche transfigurada*. Neues Wiener Streichquartett. Concertino: Zlatko Topolski. Philips. Ed. esp. 1982. También: Schoenberg, A. *La noche transfigurada*. Schoenberg Ensemble, Dir.: Reinbert de Leeuw. Philips. Ed. esp. 1995. También: Schoenberg, A. *Verklärte Nacht*. Director de Orquesta: Barbirolli, John Orquesta: English Chamber Orchestra. Emi Classics, 2006. También: Schoenberg, A. *Verklärte Nacht*. Director de Orquesta: Sinopoli, Giuseppe Orquesta: Philharmonia Orchestra. Deutsche Grammophon, 2002. También: Schoenberg, A. *Noche transfigurada*. Karajan, H. Deutsche Grammophon, 1998.

Al principio siempre está la palabra. Los compositores, cuando se disponen a escribir una obra programática lo primero que colocan ante sí es el texto, la historia, el poema, del que saben que van *sacar* una música: el texto les ayuda a comenzar, les indica estructuras, les aporta emociones. Pero todo compositor sabe que es sólo un disparadero, la detonación de una explosión creadora que va a desencadenar un aluvión de ideas musicales que luego no podrá controlar, llegando así a invertirse el proceso: al principio está la palabra que domina el flujo creador, y al final quien domina es la música que corre libre queriendo independizarse del texto que la constriñe². Pero, indudablemente, el texto facilita la inspiración musical.

El joven Schönberg tiene ante sí esta historia de desamor y de amor, y tiene una escenografía, una atmósfera: la deshojada y fría arboleda, y la luna que los acompaña. Y quiere transformarla (transfigurarla) en música. Lo primero que debe hacer es decidir quién va a interpretar esto: puede ser una voz acompañada de un piano (sus tres anteriores obras son *lieder*³), o sólo un piano, o un coro, o una orquesta. Pero la tradición manda que los estudios de composición se organicen de esta manera: primero se comienza por escribir canciones, luego música de cámara y después para orquesta. El joven Schönberg, no ha realizado estudios reglados en el Conservatorio de Música porque no pertenece al nivel social burgués que facilitaba las enseñanzas musicales, sólo recibe instrucción de Oskar Adler y de su futuro cuñado Alexander von Zemlinsky, pero parece que sigue un plan de formación en el que va de menos a más y por eso se decide, quizás, por el sexteto de cuerda. El sexteto de cuerda ofrece muchas facilidades para un principiante: ningún instrumento es transpositor⁴; ningún instrumento le va a jugar la mala pasada de escribirlo en un registro más bajo que la que pretenda ser la melodía principal y, sin embargo, va a situarse por encima de ella a causa de su sonoridad tímbrica⁵; y las sonoridades de la cuerda siempre empastan bien, aunque se estén tocando estrechas disonancias. Es, en definitiva, más fácil de trabajar

2. Un buen ejemplo de esto se puede ver en la *Sinfonía Fantástica* de H. Berlioz: el programa escrito se despliega en el primer movimiento de la siguiente manera: para la primera frase utiliza 6 compases; para la siguiente, 10; para la tercera, 47; para el contenido del cuarto motivo textual, la amada, utiliza ¡330 compases!; 100 más sólo para representar lo celos; y en un eco final de amor perdido de sólo 15 compases finales para representar "su religiosa consolación".

3. Canciones. (Voz acompañada de piano).

4. Esto es, no hay que escribir para él en una clave musical distinta a la que toca. A muchos instrumentos de la orquesta (clarinete, trompeta, trompa, trombón, etc.) hay que escribirles en un sonido que no es el que realmente va a sonar (por ejemplo, el clarinete: se les escribe un do y va a sonar si bemol); son los llamados instrumentos transpositores.

5. Por ejemplo: un clarinete en su registro grave es tapado por los violines en su registro normal, pero un clarinete en su registro agudo supera a toda una orquesta.

que casi cualquier otro conjunto⁶. Pero piensa en la noche. Conoce, con seguridad el cuarteto *La muerte y la doncella* de Schubert y debe de comprender que la atmósfera oscura de la noche podrá ser bien descrita por la cuerda en sus registros graves. De hecho así comienza:

Las segundas violas⁷ y los segundos chelos tocan cuatro largas notas iguales que plantean la que va a ser la tonalidad de la obra: re menor, la tonalidad fetiche de los miembros de la segunda Escuela de Viena. Pero, ¿qué es re menor? En el mundo de la estética y de la filosofía de la música muchos se atreven a escribir y hablar sobre el hecho musical sin saber lo que es una tonalidad. Esta es una aberración similar a la que se produciría si alguien hablara de la escritura china y alabara su belleza exterior sin saber que cada uno de esos símbolos tiene una o más significaciones. Todo el mundo oye hablar de la Sinfonía en sol mayor o del Concierto en do menor y sería fácil que nos preguntáramos “¿qué les dicen a la gente esas tonalidades?, ¿que un sol brilla en su interior o que la tecla do es más pequeña?” Intentaré explicarlo desde su base: el sonido, un sonido, es un fenómeno físico: cuando algo golpea contra algo, por ejemplo, produce sonido. Pero aunque creamos que el sonido es sólo uno no es así, sino que es una cadena de sonidos (cuando escuchamos la nota do, estamos escuchando ocultamente el siguiente do a distancia de octava del primero, el siguiente sol, el siguiente si, y en una larga cadena de sonidos que se van perdiendo, sus intervalos seguidores a distancia cada vez más pequeña). Esto produce especies de familia de tres o cuatro sonidos que se enlazan todas entre sí y se relacionan con cierta simpatía con los más allegados (la relación de, por ejemplo, un Pérez con un García puede ser lejana, pero si analizáramos los enlaces producidos entre sí y por sus antepasados quizás podríamos encontrar formas de relacionarlos en tres o cuatro generaciones). Pues bien, una tonalidad es una familia o una empresa en la que están claras las jerarquías: uno es el principal (la llamada “tónica”) y otro es el socio más importante (la llamada “dominante”). Y entre ellos se establecen unos sonidos secundarios que se relacionan entre sí polarizados en torno a estos dos más importantes. Todos juntos constituyen una escala. La tonalidad es, de hecho, la forma en la que está constituida esta escala, o sea, la selección que se ha hecho de las notas principales y las allegadas. Pero una escala ¿puede ser elegida?: Por una antigua tradición que parte de los Pitagóricos (pero que está cargada de fuerza científica empírica), se establecieron sólo doce sonidos de audición natural, todos ellos separados

6. Aunque más fácil le hubiera sido escribir, obviamente, para cuarteto de cuerda.

7. Las violas son instrumentos de cuerda más graves que los violines y menos que los violonchelos. En esta obra Schönberg las divide, esto es, las obliga a que toquen líneas melódicas distintas, cosa poco frecuente. Comienza pues la obra con las violas que tocan el registro más grave.

a distancia de lo que hoy llamamos medio tono (aunque podemos distinguir intervalos más pequeños, esa es la distancia elemental relativamente más fácil de oír). Después de esos sonidos, o sea, más arriba (agudo) o más abajo (grave), sólo hay repeticiones de frecuencias: podríamos decir que el sonido es el mismo (como si analizáramos un cromosoma de una persona con 10 y luego con 20 años: son personas diferentes, pero son la misma). Sin embargo, aunque haya sólo doce sonidos, nuestras escalas están formadas por siete (¿recuerdan lo de: do, re, mi, fa, sol, la y si?, estas no son las notas universales, sólo son una de las innumerables opciones). ¿Por qué por siete? Por pura convención. Se usan, por ejemplo, escalas de cinco sonidos (pentatónicas, la que se usa para imitar a la música china), de seis sonidos (exatónicas, las tan utilizadas escalas de la música impresionista) o de más (el propio Schoenberg utilizó la escala con los doce sonidos, sin hacer distinciones de principal o secundaria). Pero y si cogemos siete, ¿siempre son las mismas?, ¿siempre se separan entre ellas a la misma distancia? No. Y ¿por qué no? Por pura arbitrariedad. Podríamos tomar cualesquiera de las existentes y ordenarlas como quisiéramos. El más utilizado de nuestros sistemas tonales deja una distancia entre la primera y la segunda nota (sea cual sea la primera nota) de un tono (podría haber sido medio, pero nos quedamos con ese); entre la segunda y la tercera nota dejamos otro tono; entre la tercera y la cuarta dejamos, sin embargo, medio tono; entre la cuarta y la quinta dejamos un tono; igual que entre la quinta y la sexta y entre la sexta y la séptima; pero entre la séptima y la siguiente (que vuelve a ser la primera, aunque se le suele llamar la octava) dejamos medio tono. (O sea, de las doce notas, empezando por cualquiera habríamos elegido la 1, 3, 5, 6, 8, 10 y 12). Esta organización de una escala configura la herramienta básica para trabajar con lo que hemos dado en llamar una tonalidad. Una vez elegidas estas siete notas, el compositor las puede utilizar libremente en saltos o en escalas y dirá que está componiendo en la tonalidad de la primera nota de esa escala.

¿Podríamos haber elegido otra separación entre esas siete notas? Por supuesto. Podríamos, por ejemplo haber dejado entre la primera nota y la segunda (sea cual sea la primera nota) un tono y medio (¡ala, original!); entre la segunda y la tercera un tono; entre la tercera y la cuarta un tono; entre la cuarta y la quinta, medio tono; entre la quinta y la sexta otro medio tono; entre la sexta y la séptima un tono y medio; y entre esta última y la primera (o la octava) medio tono (o sea, de las doce notas, empezando por cualquiera habríamos elegido la 1, 4, 6, 7, 8, 11 y 12), y habríamos construido una de las más tradicionales escalas de jazz. ¿Es, por tanto, la escala un sistema arbitrario con el que construimos una tonalidad? Sí.

Desde la Grecia Clásica se han venido utilizando en Occidente nueve o más tipos de escalas, pero en el siglo XVII, con el advenimiento de la racionalidad

científica, Occidente optó por reducirlas todas a dos: mayor y menor. Puede parecer un proceso empobrecedor pero aunque lo es dio juego para otras muchas cosas de las que hablaremos más adelante. El hecho es que al reducirlas a dos (1, 3, 5, 6, 8, 10, 12; y 1, 3, 4, 6, 8, 9, 12), redujeron de paso las emociones de los hombres a dos: alegre y triste. La primera escala da una sensación de brillantez y alegría, y la segunda de melancolía o tristeza. La pregunta que ha estado rondando por la cabeza de los teóricos durante estos más de tres siglos es si la sensación de alegría o tristeza que producen esas escalas (esas tonalidades) es natural y universal o condicionada por el uso⁸. Hoy en día, por ejemplo, después de la utilización masiva de la música atonal llamada “contemporánea” en las películas, que intentan mover al terror o a la ansiedad, cuando la gente oye este tipo de música lo asocia automáticamente (quizás ya inconscientemente) con esas sensaciones. Pero ¿creaba esa intranquilidad ya de por sí la música atonal contemporánea o es una sensación que nos ha sido educada, condicionada?

Los etnomusicólogos siempre han puesto como ejemplo para justificar que las tonalidades y las sensaciones que crean en los oyentes no son universales naturales el hecho de que para la cultura árabe nuestro modo menor (el triste) es el utilizado con normalidad para fiestas y bailes.

Sea como fuere, los compositores occidentales de los últimos tres siglos conocían las sensaciones que ambas tonalidades producían en sus oyentes. Es por esto que Schönberg no debió de tener ninguna duda al elegir el modo menor para describir una noche triste. Pero, ¿hay alguna diferencia entre re menor y cualquier otra tonalidad menor? Ninguna. Como tampoco hay ninguna diferencia entre una tonalidad mayor y otra. Entonces, ¿para que interesa que haya doce tonalidades mayores y doce menores si todas entre sí (las mayores por su lado y las menores por el suyo) suenan iguales? La relación de las notas de una misma tonalidad entre sí son iguales a la relación entre sí de las notas de otra tonalidad, la única diferencia es la altura del sonido. Pero esto sólo afecta si se elige el registro más alto. Entre la tonalidad de do mayor, por ejemplo, y la de sol mayor no hay ninguna diferencia (sólo que el sol está más alto, si se utiliza en el registro alto, pero igual podría utilizarse el sol grave y la altura sería más baja). ¿Sería igual una obra en do mayor que en re mayor? Sí. Si entendemos que toda la obra se sube un tono

8. Véase: Meyer, L. B. *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago; 1956. Ed. cast.: *Emoción y significado en la música*, trad. José Luis Turina de Santos. Alianza. Madrid, 2001. También: Meyer, L. B. *Style and Music. Theory, history and ideology*, University of Pennsylvania Press, 1989; ed. cast.: *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Pirámide. Madrid, 2000.

sentiríamos que está “más alta”. Pero, por lo general, sin referencia previa no lo notaríamos (y por lo general todos los días oímos obras transportadas y a excepción de los que tienen “oído absoluto”⁹ casi nadie se da cuenta).

Interesa que haya doce tonalidades (aunque todas en sí suenen igual) para que se pueda sentir el efecto de la modulación. ¿Qué es la modulación? La modulación es el cambio de una tonalidad a otra. Pero si todas suenan igual ¿para qué queremos cambiar? Imaginen que tuviéramos el poder de entender todas las lenguas del mundo (aunque no hablarlas) y que oyéramos a alguien que habla perfectamente todas las lenguas o unas cuantas. Si le oyéramos, por ejemplo, hablando en español sentiríamos la tranquilidad y seguridad de quien oye hablar en su lengua. Pero esta persona políglota podría comenzar a introducir en su discurso términos del italiano (que nosotros entendemos), entonces apreciaríamos que todo se enriquece. Pero habría un momento en el que después de introducir tantos términos italianos no sabríamos si está hablando en italiano o en español. Podría, de hecho, ir pasando a ese idioma hasta expresarse enteramente en él. Esto habría sido una modulación. Pero ¿hay placer en escucharlo en italiano? Bueno, casi el mismo que escucharlo en español (porque nosotros lo entendemos todos por igual, no se olvide). Pero el placer se produce en el cambio, en los momentos en los que percibimos cómo va cambiando de idioma, en esa inseguridad que espera concreción en alguno de los dos idiomas, en la modulación. Permítanme un ejemplo muy humano: una persona tiene pareja, está muy bien con ella durante bastante tiempo, pero de pronto conoce a otra que le empieza a interesar hasta el punto de dejar a la anterior pareja. Es un proceso turbulento de emociones contradictorias. Al final realiza el cambio, y tiempo después todo vuelve a la normalidad con la nueva pareja. ¿Dónde se ha producido la emoción? Sin lugar a dudas en el cambio, aunque la estabilidad siempre está bien. Así funciona la modulación. Y por eso es interesante que haya muchas tonalidades, aunque todas sean iguales entre sí.

Pero volviendo a Schönberg: ¿es tan trascendental que usara la tonalidad de re menor? El modo menor, como hemos explicado, se asienta sobre la convención de lo triste y melancólico. Esto muestra lo acertado de la decisión con respecto al modo. Pero hubiera sido lo mismo escribirla en re que escribirla en do. Claro, los instrumentos tienen un registro determinado, unas posiciones de los dedos que en algunas tonalidades es más fácil que en otras (en esta tocan sólo con un bemol —el si— y ocasionalmente con el do sostenido y/o el si becuadro) e, indudablemente la costumbre de los intérpretes

9. El oído absoluto se refiere a la habilidad de identificar una nota por su nombre sin la ayuda de una nota referencial, o ser capaz de producir exactamente una nota solicitada (cantando) sin ninguna referencia.

que usan más el re menor (con un sólo bemol) que, por ejemplo, el mi bemol menor (con seis bemoles), lo que les fuerza a una concentración mayor por tener que tocar notas infrecuentes.

Como toda tonalidad “triste”, el re menor ha sido utilizada en muchísimas obras importantes: la famosa *Tocata y fuga* de Bach, el *Requiem* de Mozart, la *Sinfonía n.º 9* de Beethoven, el ya comentado cuarteto *La muerte y la doncella* de Schubert, etc. Pero podríamos encontrar igual cantidad de obras significativas en cualquier otra tonalidad.

El hecho es que la *Noche transfigurada* elige correctamente por su tristeza implícita esta tonalidad para establecerla como eje de la multitud de modulaciones que en ella se van a dar y que jugando al juego simplificador que ya proponían los barrocos, comenzará en este modo triste pero terminará en Re mayor (tono alegre —con dos sostenidos en su armadura—) en un final feliz.

Pues bien, en el comienzo de esta obra, Schönberg plantea la tonalidad de re menor, pero también escribe encima de los pentagramas la referencia: “*Grave*”. *Grave* es el término italiano que se utiliza desde el barroco de manera internacional para establecer que la velocidad que debe llevar la pieza es la más lenta posible. El listado de términos que se suele utilizar como oficial¹⁰, organizado de más lento a más rápido, es el siguiente: *grave*, *largo*, *lento*, *adagio*, *andante*, *allegro*, *presto*, *vivace* y *vivo*. Pero junto al término *Grave*, Schönberg establece una referencia metronómica en la que propone que el valor de las notas negras debe ir a la velocidad de 46, según el metrónomo Maelzel (en el que se tiene como referencia que 60 implica un pulso por segundo), que establece como medida más lenta la referencia de 40. Es indudable que lo lento siempre se ha relacionado con lo triste y a la hora de configurar la idea de dos personas que caminan “*por la deshojada y fría arboleda*” ese pulso que marcan estos instrumentos tocando las largas notas en re a paso de *grave* comienza a dibujar el escenario, la atmósfera y el ritmo de los seres que caminan. Sobre esas primeras notas, para mayor redundancia, Schönberg especifica: “*very soft*” y le añade a cada una de ellas una corta rayita horizontal lo que significa que se le debe dar a la nota un cierto apoyo o intención. Todo este clima envuelto en el matiz *pianissimo* (*pp*).

Así se comienza a pintar un paisaje musical: con mil detalles basados en convenciones sonoras establecidas y aprehendidas por el público occidental. Sobre esta base se comienza a escribir el flujo musical. Al final del segundo compás aparece la primera melodía en voz de las violas primeras y los chelos primeros. La melodía es descendente (también a lo descendente suele aceptársele un valor de decadencia) y tiene una figuración muy especial

10. Véase: *Teoría de la música*. Sociedad Didáctico-Musical, Madrid, 1979.

para dar sensación de que fluye: comienzo a contratiempo y semicorcheas en las partes débiles, de las partes débiles del compás. Algo así como un corazón que latiera (con su impulso corto y su impulso largo) dejando entre medio un hueco tenso. Es muy triste, transmite una honda tristeza. La pequeña estructura de seis notas, se repite idéntica y luego vuelve a ser imitada otras dos veces pero a distancia de tercera superior. Los violines primeros aparecen de la nada después de seis compases en silencio para repetir la misma melodía un tono más alto: todo da la situación de lenta movilidad. En el compás nueve se incorporan los contrabajos, y los chelos dejan de hacer las lentas notas pedal del comienzo para unirse a ellos, el ritmo sincopado de marcha (muy parecido al de la célebre *Marcha fúnebre* de Chopin) es ya articulado por todos los instrumentos: la pareja camina *por la deshojada y fría arboleda*. Pero el paso va ligeramente desacompañado: los instrumentos agudos marcan un paso ligeramente distinto al de los instrumentos graves, esto es, caminan juntos pero no concertados.

“*La luna los acompaña y ellos la contemplan*”. ¿Cómo representará el joven Schönberg la luz concreta que brilla temblorosa en el cielo oscuro?: los violines primeros ascenderán veloces (aunque muy suaves en la intensidad de su vibrar) hasta notas muy agudas (fa y mi sobreagudos, tres líneas adicionales fuera del pentagrama) y desarrollarán un trino largo, agudo y vibrante (todavía muy al estilo de lo que los compositores barrocos hacían para imitar efectos naturales). En el siguiente compás la figuración de ellos se hará aún más ligera y sobre la misma nota alta se desplegará de nuevo el mismo trino: la luna los ilumina. Pero esos mismos violines y en esas alturas comienzan a desplegar el sonido del paseo, como si fuera ahora la luna misma la que paseara. Y lo hace, porque el texto dice:

“La luna camina sobre las altas encinas”;
ni una nubecilla enturbia la luz del cielo
hacia las que se yerguen las negras copas.

Ese caminar hacia las nubes sigue siendo mostrado por Schönberg por la repetición hasta tres veces de un mismo motivo melódico en los violines primeros (compases 13^{1'05"} 11 (véase nota a pie de página)-14, 15-16 y 17-18), haciendo uso de un recurso común en estos casos por lo que implica de monotonía y continuidad. Esta progresión de estructuras iguales que se van elevando culmina en un acorde de séptima disminuida retardada. Los acordes son

11. Durante todo este trabajo se especificará, para facilitar la guía de escucha, cada vez que se hable de un número de compás, el minuto y segundo correspondiente en la versión ya clásica de esta obra en CD interpretada por el Schoenberg Ensemble, dirigido por Reinbert de Leeuw y editado por Philips.

superposiciones de notas que suenan a la vez. En el último acorde de este pasaje (compás 21^{2'01"}) oímos cuatro notas (do, mi bemol, fa sostenido y la) que se sitúan todas a distancia de tercera menor de la nota más cercana. Este acorde es tradicionalmente considerado el más triste (o enigmático) porque esa relación de terceras menores le confieren de forma sumatoria la unión de cuatro intervalos de los considerados tristes (según hemos explicado más arriba, se ha asumido en Occidente la tradición de que el acorde de tercera menor –un tono y medio de distancia entre dos notas- es más triste que su acorde homólogo de tercera mayor), dando como resultado una sensación de tristeza multiplicada por cuatro. Pero el juego que aquí establece Schönberg va más allá porque retarda la llegada de ese acorde. Para que algo se retarde, claro está, requiere que se sepa cuándo debe llegar. ¿Lo sabe el oyente de esta pieza?, ¿lo presiente? Schönberg, previamente, ha presionado sobre la polaridad de una nota y acorde dominante (mi) para que el oído espere la llegada de la tónica (la, en este caso)¹² y cuando el acorde esperado ha caído no ha llegado el que el oído cultivado (Occidental) esperaba, sino un acorde *casi* como el que esperaba porque una nota venía “equivocada” (el sol en vez del fa). Con esa nota equivocada nos mantiene durante dos pulsos señalados agógicamente con un *ritardando*: esto produce en el oyente cierto displacer¹³ que concluye (“resuelve”) cuando por fin llega la nota “correcta” (el fa sostenido). Los sistemas de crear tensión y emoción funcionan perfectamente en la técnica compositiva de Schönberg.

Pero, ¿qué llega a partir del compás 22^{2'03"}?: la maternidad. Una maternidad recogida, asustada, pesarosa por su sentimiento de falta, de traición, que se expresa en forma de culpa hiriente tres compases después a partir del compás 25^{2'25"} en un *accelerando* dirigidos por las rápidas evoluciones de los violines primeros, que se relajan en el compás 28^{2'35"} porque será ahí donde se plantee la confesión de ella:

“La voz de una mujer dice:

Llevo un hijo, que no es tuyo [...]”

12. Parte fundamental de la utilidad del “invento” de las tonalidades se basa, efectivamente, en la atracción que parece sentirse entre la dominante y la tónica: un oyente cultivado en Occidente prevé (realmente: “pre-escucha”) tras un acorde de dominante la llegada de un acorde de tónica.

13. Puede estudiarse este sistema de tensiones basado en cierto sentido en la teoría de la Gestalt, en: MEYER, L. B. 1956 *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago; ed. cast.: *Emoción y significado en la música*, trad. José Luis Turina de Santos. Alianza. Madrid. 2001. O en mi artículo: *Reivindicación de una fenomenología de la música. Defensa de la obra de Leonard B. Meyer*. Revista de Filosofía Volubilis que edita la Universidad Nacional de Educación a Distancia. 1995.

El compositor prepara el acto de la confesión de una manera muy teatral: los chelos y contrabajos hacen trémolos en *crescendo* para dar paso a la revelación. Las violas primeras expresan su angustia casi en soledad, pero la rabia de la incomprensión del otro caminante aparece en el compás 33^{2'51"} de manos de los violines que se encrespan. Todo es rabia que se relaja en golpes de cuerda (41^{3'18"} a 45^{3'37"}) con el sentido:

“y voy caminando a tu lado en pecado.”

Pero el pecado, la conciencia, parece golpearle con un sorprendente chicotazo en *pizzicato* de todas las cuerdas (46^{3'41"}), para dejar paso a la queja amarga de las violas que cuentan:

“He faltado gravemente contra mí misma.”

Pero todo va a cambiar súbitamente. En el compás 50^{4'02"} y siguientes el maestro vienés se propone pintar una alegría triste: El texto dice:

“Había dejado de creer en la felicidad [...]”

y para ello se entabla un diálogo entre los violonchelos primeros y los violines primeros con una característica tímbrica básica: todas las voces deben tocar con sordina¹⁴ según el propio autor establece. Esta nueva dulzura crea una atmósfera de una belleza sutil pero triste. Aquí las palabras (como siempre que se habla de música) tienen una dificultad enorme para transmitir lo que el cerebro escucha. El color de notas débiles en registros agudos recuerda a los sonidos de infancia, como lastimeros llantos, que tienen algo de quebradizo que nos entenece y algo de agudo que nos recuerda las voces de los niños. Son, también tópicos culturales a medio camino entre la endoculturización y la referencia atávica: el resultado es que el efecto de pintura de sentimientos se consigue: es el discurso de lo sublime pero frágil, es la felicidad inalcanzable —de la que habla el texto— pintada con timbres quebradizos.

En el compás 55^{4'25"} a 57, Schönberg repite un mismo diseño melódico que parece quedar truncado las dos primeras veces pero no la última en la que despegua y se abre como una flor de pistilos inquietantes, el texto lo corrobora:

“pero estaba ansiosa por realizarme, [...]”

14. La sordina es una pieza que se le añade al instrumento para que su sonido se propague más apagado y dulce. En el caso de los violines, consiste en una pequeña pieza de goma que se monta sobre el puente tocando las cuerdas para que vibren menos y para que el puente transmita menos eficazmente la vibración.

Como algo que se quiere hacer una y otra y otra vez hasta que se lanza hacia el logro. Y todo esto lleva hacia un pasaje en el que el propio autor establece que el *tempo* debe moverse (quitando ya la sordina) hacia un *poco accelerando*, para llegar, dos compases después, a un *poco più mosso* en matiz *fortissimo* donde la música expresará el poder de ese deseo:

“[...] culminando la dicha y el deber de una madre.”

Pero esta frase está envuelta en un texto que lleva a un conflicto mayor, el de la entrega sexual necesaria para su objetivo y para llegar a ello, Schönberg debe describir, antes, musicalmente el término “estremecimiento”: las violas y chelos tocarán trémolos¹⁵ agudos mientras que los violines tocan de nuevo el tema melódico anterior pero con una figuración más compleja, rica y veloz apoyando la creación de esa sensación de inquietud y temblor. El texto dice, realmente:

“Por eso me atreví.

Por eso, estremeciéndome, [...]”

Y lo enfatiza la parada temporal que establece el autor al solicitar por escrito que el *tempo* se detenga, por medio de la expresión agógica *Molto rallentando*. Así, durante dos compases, los instrumentos, tocando en matiz *pianissimo*, tiemblan para expresar esa inseguridad, esa vacilación, el escrúpulo, la confusión de la protagonista. Hasta aquí los pasajes descriptivos se circunscriben a concretos pasajes bien determinados de la obra musical. A partir de aquí, sin embargo, cuando ha de expresar la frase:

“dejé abrazar mi sexo por un hombre extraño; [...]”

el fragmento musical se dilata en su deseo de ser expresivo, más que de una frase, de una visión escénica: la música se encrespa, se agita, crece y decrece continuamente, y en un pasaje de casi 30 compases (83^{6'09"} a 114^{7'47"}) imaginamos que Schönberg describe la relación sexual tormentosa. En ella hay que destacar que sólo tras los primeros cuatro compases vuelve a repetir el efecto de “estremecimiento” planteado antes, aunque ya en un contexto más dinámico, como una desazón que se reitera pero que ahora pierde fuerza, como que la protagonista se estremece pero menos para entrar en una calma más “amorosa” que luego lleva a sucesivos ardores emocionales, dibujados

15. El trémolo es una reiteración rápida de una nota, sin importar, de manera matemática, el valor de cada una de ellas, aunque sí el tiempo total que se ha de tocar que se establece por la duración de la figura que la establece. Produce la sensación de una atmósfera agitada.

principalmente por violines con ágiles arpeggios ascendentes, que culminan –en el compás 100^{6'50"}– en un éxtasis amoroso en una modulación luminosa al quinto círculo de quintas¹⁶, en matiz de *fortissimo*. Todo un punto culminante bien elaborado con la clara direccionalidad de expandirse en ese instante, que se convierte casi instantáneamente por medio de un *molto rallentando* en algo puro y celestial, acorde con el texto:

“y por eso me he sentido bendita.”

Los segundos violines II y las primeras violas construirán un pasaje de suaves notas en el nuevo ritmo de subdivisión ternaria (del 105^{7'16"}) que pareciera mostrar el vaivén de los brazos de una madre meciendo a su hijo mientras por encima suena una dulce melodía bella y nítida. Aunque en medio de ella se desliza un pensamiento negativo (tomado del tema anterior de la relación sexual) (111^{7'48"} y 112) a modo de mala conciencia dentro de la dicha, que se pierde para volver a la calma suave en la que se mece al hijo futuro. Aunque a partir del compás 121^{8'33"} aparecen molestos juegos de dosillos¹⁷ que comienzan a contaminar la paz últimamente disfrutada para introducir angustias *in crescendo* que se verán apoyadas por un *poco a poco accelerando* del compás 126^{8'50"} que nos lleva a la sensación de que:

“Ahora la vida se ha vengado: [...]”

16. Las modulaciones, esto es, los cambios de tonalidad de los que ya antes se ha hablado, se cuentan por su posición en el llamado círculo de quintas (también llamado “círculo armónico” o “ciclo de quintas”). De la tonalidad de do mayor (sin ningún sostenido en la armadura) a la de sol mayor (con un sostenido en la armadura, esto es, que todas las notas de la escala entre ambas son iguales excepto en esa nota; y, además, sus puntos referenciales son, también, otros), hay una quinta (la misma distancia que hay entre esas dos notas de referencia); de la tonalidad de do mayor (sin ningún sostenido en la armadura) a la de re mayor (con dos sostenidos en la armadura) hay dos quintas (la misma distancia que hay entre esas dos notas si se cuenta de manera seguida y pasando antes, obligatoriamente, por la primera quinta); etc. Siendo, pues, el círculo: *do, sol, re, la, mi, si, fa # = sol b, re b, la b, mi b, si b, fa y, de nuevo, do*. Los cambios de tonalidad a tonalidades cercanas en el círculo son más sencillos y menos abruptos que los cambios más alejados. Por eso, cuando en el compás 100 se realiza una modulación al quinto círculo, significa que es de las más abruptas de las modulaciones posibles, y, por ende, de las más expresivas.

17. El dosillo es una formación rítmica excepcional que se usa dentro de los compases de subdivisión ternaria. Implica dos corcheas por pulso, que en situaciones normales (compases de subdivisión binaria) nos suenan totalmente corrientes, pero que cuando se ha creado un patrón de conjuntos de tres notas seguidas resulta muy chocante. Es una muestra, este dosillo, de cómo puede convertirse lo normal en extraño, igual que ocurre, en cierto sentido, en la escena que está intentando describir musicalmente.

y la vida y su venganza es dibujada por Schönberg como una persecución angustiosa y violenta. Es curioso observar que Schönberg establece la necesidad de usar la sordina en todos los instrumentos pero, sin embargo, eleva las intensidades hasta el *fortissimo* creando así sensaciones contradictorias, como si la venganza fuera un personaje que se introduce de manera dulce para luego atacar con todas sus fuerzas, con toda su ira. El uso reiterado de las cuerdas en pizzicato, en escalas ascendentes y descendentes crea una sensación de mayor persecución subrepticia, como sombras que corrieran por la escena embozadas, cercando, acorralando, arañando. La densidad musical aumenta y todas las voces se mueven enloquecidas, pero toda esa locura, toda esa fiebre de dolor, pecado y amargura se dirige hacia el encuentro con él, en quien confía, de quien depende, y por eso la música se va clarificando (169^{10'43"}) y todo encuentra su orden para llegar a un unísono (177^{11'01"}), el primero de todas las voces en toda la obra, que parece querer concertar lo malo con lo bueno, lo deseado con la realidad, el miedo con el amor que ella va a encontrar en él (178^{11'04"} a 180^{11'15"}):

“te he encontrado a ti [...]”
 [...]oh, a ti!” (18111'17”)

pasaje en tempo *grave*, denso, apoyado por oscuras octavas en los bajos que asientan y que sirven de puente para pasar del pensamiento de ella, a la visión del narrador que la describe:

“Ella camina con paso torpe.”

Schönberg se vuelve aquí elementalmente descriptivo y deja que sean los violines primeros en sus notas graves (188^{12'00"}) quienes describan el lento caminar de ella (señalado con marcas de acentos en cada una de las notas y jugando a juegos de contratiempo y pequeñas secuencias melódicas sincopadas). La tonalidad se estabiliza en si bemol mayor con cromatismos hasta el *pesante fortissimo* del compás 201^{13'10"} que se oscurece a su relativo menor (sol) para mostrarnos todo el peso que llevan sobre sus espaldas ambos (violines y chelos construyen la melodía ahora), para ir abriéndose desde el compás 204^{13'22"} en el que podemos intuir cómo ella

“Alza la vista, [...]”
 para ver que
 “la luna la acompaña” [21213'57”].

Es el tema de la luna del comienzo de la obra que vuelve a ser colocado por Schönberg en este momento como una cita clara o *leit motiv* wagneriano

que se interrumpe por negras nubes (quizás de mala conciencia) (213^{14'05''}), pero todo se ilumina por la claridad de la tonalidad y por las notas altas en juegos homófonos¹⁸, que se dirigen hacia un sonoro silencio (219^{14'40''}) que dará paso al efecto sonoro que describa el siguiente verso del texto programático de esta obra:

“Su oscura mirada se anega de luz.”

Sobre acordes en *pianissimo* la voz del violín solista despliega suaves y ligeros arpeggios que intentan correr como la luz. Se crea el silencio (221^{14'50''}), tres violines solistas tocan notas muy agudas produciendo un mínimo contrapunto expresivo, silencio de nuevo, de nuevo el trío y de nuevo el silencio: es la noche y la luna y ellos. Luego dos oscuros acordes; después una sola nota de chelo temblando en el aire y de pronto: el re mayor, la tonalidad brillante de la principal de la obra. Es el momento del perdón. El hombre va a hablar para perdonar:

“La voz de un hombre dice:”

por medio de una escueta frase de la viola:

“Que el hijo que has concebido
no sea para tu alma una carga.”

Quedan aires lentos procedentes del dolor de la traición pintados en principio con un salto de tercera menor en si-re (antes el salto sol-si había sido de tercera mayor), seguido de una frase cromática descendente¹⁹ que implica hundimiento, tristeza. Pero a partir de aquí parece establecerse un diálogo entre el chelo (el hombre) y el violín (la mujer) en el que se respetan y se responden. Los colores son claros, la tonalidad se percibe tranquila y abiertamente, hay pequeños *crescendos* que aportan intensidad amorosa a la escena, pero también hay rubores, turbaciones, pequeñas sensaciones de deshonestidad que siguen flotando en el aire, construidas con silencios, apocamientos,

18. Hago referencia al tipo de textura. La textura homófona se da cuando las voces se despliegan con el mismo formato rítmico.

19. Indudablemente las frases cromáticas (melodías construidas por medio de la consecución de notas a sólo medio tono de distancia), tanto las descendentes como las ascendentes, nos recuerdan fenómenos de la naturaleza de cosas que descienden o ascienden porque es algo similar a lo que se oye en realidad. Una botella que se llena produce una subida cromática (o eso entiende nuestro oído) de lo grave a lo agudo (escúchense los últimos compases de “La consagración de la primavera” de Stravinsky, él construyó esa melodía de flauta después de oír llenarse la botella de agua que rellenaba cada tanto en su calurosa buhardilla de París). Algo que se desliza por una barra vertical de arriba a abajo suele producir el sonido inverso: escalas cromáticas que van de lo agudo a lo grave.

tresillos²⁰ incompletos y desiguales. Y ahora modula en uno de los pasajes más increíblemente descriptivos de la Historia de la Música, en el que el hombre llama la atención de la mujer para que contemple, para que se sitúen con su dolor en el lugar que les corresponde:

“¡Oh, mira, cuán claro brilla el universo!
 Todo alrededor es resplandor.
 Flotas conmigo en un mar frío,
 pero una tibia corriente va
 de ti a mí, de mí a ti.”

Schönberg describiendo el universo, y en él a dos seres que lo contemplan y que, asustados tras la traición, buscan puntos de unión, trabajan por el reencuentro en medio del cosmos. Para pintar esto, Schönberg cambia la tonalidad a fa sostenido mayor, cuatro círculos de quinta más allá de donde estaban en el compás (y en la emoción) anterior; pone sordina a todos los instrumentos para que el color de ellos se dulcifique; y les hace comenzar a las violas en su registro más alto y tocando en armónicos²¹ que crean una sensación de extremada agudeza y vulnerabilidad. Después, dos series de escalas ascendentes nos impulsarán a mirar hacia el cielo para oír (251^{17'18"}) el murmullo de los astros titilando en el firmamento; los segundos violines II propondrán un pizzicato muy tenue que salpicarán el lienzo recordándonos aún más la negra cúpula irrigada de estrellas. Para crear la sensación de que “flotas conmigo” la sola melodía de un violín en su registro más agudo desplegará (255^{17'34"}) una elegante frase que se desliza sobre el murmullo de los violines II y las violas I, y sobre los pizzicatos de las violas II, sustentadas sobre las lentas notas de los chelos y contrabajos. Y en este mar de dulzura galáctico se establecerá de nuevo un diálogo entre el violín y la viola que durará seis vaporosos compases (259^{17'51"} a 265^{18'26"}) que mostrarán que, como ha dicho el texto, “Todo alrededor es resplandor”.

El siguiente reto del entonces joven maestro vienés es construir el frío en esta ya estrellada noche. Sus recursos, teniendo sólo instrumentos de cuerda

20. El tresillo es una agrupación irregular de notas que se ejecutan en el tiempo en el que normalmente cabrían dos (lo contrario al dosillo antes explicado).

21. Los armónicos son los sonidos puros presentes en una nota musical. “En los instrumentos de cuerda”, como expresa el Diccionario Akal de Música (52, 2000), “el ejecutante puede hacer vibrar una cuerda en secciones cuyas tocándola ligeramente en puntos exactos; ello produce una nota de sonoridad fría y argentina. Estos son “armónicos naturales”, obtenidos sobre la cuerda al aire; los “armónicos artificiales” [que son los que usa Schönberg en esta obra] se obtienen presionando con el dedo en el lugar correspondiente a una nota y tocando ligeramente la misma cuerda a una cuarta superior, con el resultado de una nota dos octavas más agudas”.

(sería mucho más fácil con vientos o arpa o instrumentos de percusión más rebuscados), y habiendo utilizado ya sordina, armónicos, pizzicatos, ligereza en las notas, etc., son muy escasos. Sin embargo, hace una propuesta muy atrevida y que, realmente, helará aún más este paisaje nocturno: *ponticello*. Todos los instrumentos tendrán que ejecutar este pasaje (266^{18'27"} a 269^{18'51"}) *sul ponticello*, lo que significa que tendrán que tocar las notas que están escritas pero llevando el arco tan cerca del puente²² que el sonido quede medianamente distorsionado, convirtiéndose en metálico y *frio*.

En el compás 270^{18'52"} acaba el *ponticello* y la frialdad empieza a desaparecer porque es ahí donde Schönberg querrá expresar que la “*tibia corriente va de ti a mí, de mí a ti*”, lo que conseguirá con el recurso del diálogo entre el chelo y la viola, pero con una característica nueva: habrá una tercera melodía en el diálogo muy sutil y elevada que puede representar al hijo que se incorporará entre los dos. Esa corriente en diálogo irá fluyendo como un vaivén, como meciéndose, durante 17 compases (277^{19'23"} a 293^{20'32"}), para llegar al difícil texto:

“Ella transfigurará al niño extraño.”

La transfiguración será la mezcla del bello tema del compás 298^{20'45"} que parece imponerse sobre el tema más masculino del 294^{20'33"} en la viola, en una búsqueda hacia el *in crescendo* interrumpido²³ que va a elaborar una mezcla de lo agradable con lo desagradable: un compás *piano* y uno *forte*, un compás *piano* y otro *forte*; el primero tonal y el segundo atonal y lleno de cromatismos en cada uno de los pares, como lo bueno y lo malo, lo puro y lo impuro. Pero lo puro se va imponiendo, crece, se intensifica, es el parto:

“Tú darás a luz para mí, de mí.”

hasta que la pureza de un sólo violín se queda solo y la obra entonces modula cuatro círculos de quinta y pasa de un bemol a cinco (de re menor a re bemol mayor), para indicar:

“Tú has iluminado mi interior.

Tú has hecho de mí un niño.”

22. Todos los instrumentos de cuerda frotada disponen de una pieza de madera que eleva y redondea la posición de las cuerdas extendidas sobre las que luego se pasa el arco. Esta pieza tiene forma de pequeño puente veneciano y sirve también para transmitir la vibración de las cuerdas a la caja de resonancia. El arco, en situación normal, no toca muy cerca del puente (sí a unos tres centímetros de distancia) porque si lo hace el sonido se distorsiona ya que la vibración de la cuerda no puede desarrollarse de manera natural. (Esta sonoridad recordará a la de un serrucho tocado con arco de violín, como se usa en algunos espectáculos circenses).

23. La intensidad musical va creciendo cada vez más y cuando parece que va a llegar a su clímax se interrumpe súbitamente (final del compás 309), para volver a un *pianissimo*.

Todo es calma, la línea melódica es límpida, el diálogo se hace puro y comienza a crecer en velocidad, en intensidad hasta el éxtasis, preparado en el compás 337^{22'51"}, sobre un *molto rit.*, un *fortissimo* (de *fff*), un cambio de tonalidad a re mayor y un compás nuevo (4/4), que se expandirá en el siguiente compás con el salto de cuarta justa fa#-si, proclamando el punto culminante de la obra: es el perdón, es la dación de luz, es el amor.

En el 345^{23'28"}, y preparando el final, la música se hará calmosa, menos compleja, melódica:

“Él la toma por la cadera.”

Es el abrazo. Intenso, emotivo: dulces armonías, sencillas melodías.

Y en el 370^{25'38"} el aire susurra gracias a los arpeggios continuos y suaves de los segundos violines I. Los temas de amor antes presentados se despliegan de nuevo, sencillos. El texto dice:

“Sus alientos se besan en el aire.”

La intensidad se crea sólo para llegar al beso en el compás 391^{27'20"} donde de nuevo aparece el salto de cuarta justa que antes significó amor, pero ahora menos complejo, sencillo²⁴, pero apasionado.

El epílogo se plantea en el último *Adagio* (compás 407^{28'52"}). Ahora es re mayor (la tonalidad alegre opuesta, pero hermana, de la que dio comienzo y estableció el eje de esta obra –re menor–: lo que empezó mal, oscuro, termina ahora optimista, luminoso). Todos los instrumentos con sordina trabajarán para describir la noche, ahora suave, mansa, leve: los violines segundos y las violas segundas acariciando arpeggios; los graves apoyando con acordes en *pianissimo*; y los violines primeros deslizándose con la suave y sencilla melodía en progresión de cuatro notas descendentes. Es el final. El texto que usara Schönberg como guía para construir esta obra termina casi como empezó:

“Dos seres van por la inmensa y clara noche.”

Pero ahora el acorde es re mayor: puro, limpio, inocente. Es una noche que ha transformado (transfigurado) la angustia en amor.

24. Toda reiteración de un motivo que ya antes ha funcionado como punto de gran tensión la disminuye, no la aumenta, según la teoría fenomenológica. Véase: Astor, M. “Aproximación fenomenológica a la obra musical de Gonzalo Castellanos Yumar”. Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela. Caracas, 2002.