

Debussy y Schönberg: ocaso del romanticismo, derrumbe de la tonalidad

CAROLINA RESÉNDIZ VELÁZQUEZ

Este escrito pretende discernir sobre dos de las principales vías que, históricamente, sirvieron como ruptura al romanticismo, a principios del siglo XX, entendiéndose también como el análisis del surgimiento de dos alternativas o "atentados" a la tonalidad: por un lado, el impresionismo francés, representado por Claude Debussy y por otro, el dodecafonismo, vinculado al vienés Arnold Schönberg.

También responde a la dificultad que representa para los oyentes más o menos educados, e inclusive para algunos estudiantes y profesionales de la música, el reconocer los derechos artísticos de las obras musicales producidas a partir de esos puntos de ruptura y cuya incomprensión o intolerancia se extiende y afecta hasta la música contemporánea.

El romanticismo en sí suele relacionarse con la exaltación de las emociones, la intuición y los sentimientos; se da un acercamiento entre las diversas artes; por ejemplo, la música y la literatura. De ahí que la forma musical más importante de este período sea precisamente el poema sinfónico, engendrado de la música programática, (también una innovación romántica).

Al romanticismo en música se le divide en tres etapas:

1) Romanticismo temprano (1815-1850), que incluye a los compositores/ virtuosos, como Liszt y Chopin, además de Mendelssohn, Berlioz y Schumann, entre otros.

2) Romanticismo tardío (1850-1910), donde Richard Wagner (1813-1883), alemán, consigue forzar los límites de la tonalidad con el uso de cromatismos y acapara la atención en el desarrollo del drama musical, su idea de la "obra de arte total" y el uso del *leit motiv* y el programa. En reacción a la hegemonía de la música alemana y vinculado a la situación política y sociocultural de la era post napoleónica, otro distintivo de esta etapa son los géneros nacionalistas, donde los rasgos propios de la música folklórica del país del compositor se mezclan con estructuras formales, instrumentación y tratamientos de la música sería.

3) Postromanticismo (1870-1949) donde el desarrollo sinfónico es llevado al extremo y se utilizan orquestas enormes, para obras de gran duración. Los compositores representativos son Gustav Mahler y Richard Strauss que, estando ya en los límites marcados por Wagner, los traspasan, introduciendo aún más cromatismos y llegando incluso a momentos politonales dentro de sus obras.

salto es de una octava? Porque la armonía también salta una octava y técnicamente, la música sigue sobre el mismo sonido. Lo mismo ocurre en los últimos ocho tiempos del *couplet*: el ritmo armónico nos prepara para el cambio espacial, de un F4 a un C4. No sólo eso, como ya mencioné, mucho tiempo va a pasar antes de que la melodía vuelva a una nota prioritaria. Para soportar la prolongación melódica el ritmo armónico aumenta.

Dije antes que en el *couplet* el G5 se prolonga como elaboración sobre F5. Además de eso, vemos en la Fig.2.2 que la melodía del bajo se desarrolla totalmente sobre F4, y luego se detiene, mientras que la soprano superior suspende al G5 por cinco tiempos. Además, si observamos la partitura, notamos que la voz del tenor rompe toda relación interválica previa. ¿Se ha vuelto Couperin loco? No del todo. Así como el ritmo armónico aumenta al prolongarse una figuración melódica, también lo hace cuando no se está tocando una nota prioritaria (ambos casos buscan lo mismo: aumentar el ritmo armónico "jala" a la melodía y la obliga a volver a una nota prioritaria).

Última observación armónica: el *couplet* saca de contexto a las notas prioritarias puesto que está "tonizado" sobre C mayor, y no sobre F mayor (la tonalidad original). Sin embargo, es por eso que Couperin puede insertar los dos últimos compases del *rondeau* en el *couplet*, pero cinco semitonos abajo: en ambas partes la armonía parece ir a tónica, pero en el *couplet* va hacia la dominante de la tónica original, F mayor. Por esto mismo el ritmo armónico aumenta cuando la melodía alarga mucho su camino hacia F o hacia C (hasta ahora).

5) Textura

Resumamos el material que Couperin utilizó en la pieza. Como espero haber demostrado, todo lo que ocurre en el *couplet* tiene su origen en el *rondeau*,

por lo que hablaré del material de esa parte. Tenemos entonces:

1. Dos secciones: la primera ocupa un espacio melódico de cinco semitonos, la segunda de siete; ocurre un cambio de octava entre secciones.
2. Predominan los intervallos melódicos de 3y5 en el tenor.
3. Falta de ritmo melódico, aumento al ritmo armónico, pero no al revés.
4. Movimiento espacial melódico drástico aumenta el ritmo armónico, pero no al revés, y no cuando el salto es de octava.
5. El espacio total es de dos octavas y una tercera mayor (F3 a A5).

¿Hace Couperin justicia a tanto material? ¿Por qué se delimita tanto el espacio? ¿Por qué utilizar cinco voces, todas en el mismo registro?

Para mostrar mi solución usaré un ejemplo moderno. El "Continuum" de G. Ligeti comienza muy parecido al *rondeau* de Couperin: manos cruzadas, misma octava, un intervalo 3 de G4 a Bb4, las manos intercaldando las notas (Fig.5) tocando tan rápido como sea posible. La sensación inicial es la de un sonido "continuo" (el intervalo G-Bb). Poco a poco el sonido empieza a entrecortarse y el escucha se va dando cuenta que en realidad sólo es un intervalo tocado muy rápido. Couperin busca lo opuesto: un sonido estático que da la impresión de movimiento. Por eso las cinco voces están sobre el mismo registro: van a formar intervallos que producirán un sonido resultante y dentro de este sonido / espacio, Couperin va a darnos la ilusión de movimiento, prolongando así al sonido y espacio que quiere utilizar. Es por esto también que surgen voces "de la nada": no buscan un cambio textural, sino mantener la textura de "movimiento estático".

SECCIÓN B)

Ocurre en esta sección un cambio de dirección. La sección A) asciende de C5 a G5; la sección B) desciende de G4 a C4. Couperin bajó su espacio toda una octava. Además, hizo más dinámica la melodía del bajo. ¿Cómo se justifican todos estos cambios? Volvamos al *rondeau*. Tanto el *rondeau* como el *couplet* se dividen en dos secciones. Si vemos la gráfica de la Fig.2 podemos notar que el espacio de la primera parte del *rondeau* se extiende por un intervalo descendente de cinco semitonos (F4 a C4). A su vez, podemos ver en la Fig.2.2 que el espacio es más amplio y se dirige de C5 a G5, o sea, siete semitonos, el intervalo complementario a cinco semitonos. Esto justifica la dirección ascendente hacia G en la sección, aunque no sea nota prioritaria.

Para pasar de la sección A) a la sección B) en el *rondeau*, Couperin cambia de octava, pasando de C4 a C5. Aquí, en la transición entre secciones del *couplet*, también va a ocurrir un cambio de octava, y así como la dirección melódica de las secciones A) del *rondeau* y el *couplet* es opuesta, el cambio de octava también lo es, por lo que la música baja de un G5 a un G4, del compás 12 al 13.

Surge aquí una pequeña variación estructural: *rondeau* y *couplet* constan de dos secciones, pero sólo en el *rondeau* éstas son simétricas: sus dos secciones duran cuatro compases. En el *couplet* la sección A) dura tres compases y medio y la B) dura cuatro y medio. ¿Es esto un error? Volvamos al *rondeau*. Como ya vimos en el apartado de melodía, al pasar de una sección a otra ocurre un cambio de octava; pero técnicamente la música se mantiene sobre el mismo sonido. En el *couplet* ocurre lo mismo, pero Couperin va a extender la figuración melódica sobre F, para resaltarla a ella (y no a G) como nota prioritaria. Hablaremos de eso más adelante. En la Fig.3 podemos a ver cómo se extiende la elaboración sobre F,

volviéndose el movimiento melódico un poco más dinámico. Para lograrlo, cuando el bajo llegue a su objetivo, la soprano principal va a responder con una figuración melódica descendente, remarcando la dirección melódica de la sección y aportando dinamismo rítmico para extender la caída a F4. La Fig.3.1 muestra la relación entre ambas voces y su unión. F es la nota que más suena y toda melodía se dirige a ella.

Hay otro problema ahora: como la sección B) es muy larga, aunque la figuración hacia F se ha extendido, se llega demasiado rápido al objetivo. Aunque las secciones no sean simétricas, la duración del *rondeau* y el *couplet* deben ser iguales. Peor aún: ya se agotaron las figuraciones melódicas y el espacio. ¿Cómo se soluciona esto? La respuesta también es estructural, pero se llega a ella desde un enfoque armónico.

4) Armonía

Al llegar a F4 le va a tomar a la melodía otros cinco tiempos para volver a una nota prioritaria (C4), y otros dos para volver a F4. ¿Por qué? Para completar la duración del *couplet*, Couperin va a volver al material del *rondeau*; y si bien no hace cambios rítmicos, melódicos (interválicos) o estructurales (puesto que inserta esta parte en el mismo punto en que la usa en el *rondeau*, dos compases antes de terminar), sí hace un cambio armónico: la progresión armónica ya no va a tónica, sino a dominante.

¿Cómo utiliza Couperin estos dos compases en el *rondeau*? La Fig.4 nos muestra la relación melodía-armónica. Podemos notar que la melodía permanece casi todo el tiempo sobre C5, y sólo cuatro tiempos antes del final va a descender drásticamente una octava, para subir a F4. La dirección en la que la melodía se movió es, en sí, siete semitonos; pero aun así es mucho. Para justificar los saltos melódicos, Couperin va a aumentar el ritmo armónico. ¿Por qué no hacerlo también en el compás cinco, cuando el

Podemos decir entonces que, la evolución del romanticismo es también un proceso donde la tonalidad y lo que representa, sus virtudes subjetivas y, al mismo tiempo, sus restricciones como sistema compositivo, son explotadas y desarrolladas hasta el punto de irse agotando, cayendo en una crisis a manos de compositores que necesitan renovar sus recursos técnicos en pos de sus necesidades expresivas y de contenido.

Las armonías regidas por las reglas tonales, marcan en sí una función sobre la cual se trabaja la melodía. Sin embargo, ya en el romanticismo tardío, este principio de organización musical se va deformando; en las obras de Wagner, Mahler y Strauss, lo que se percibe es una especie de fondo armónico, sobre el cual se van entretejiendo cada vez más, y más...y más líneas contrapuntísticas, manejadas por cromatismos, retrasando el momento en que se espera llegar a un punto de cohesión tonal entre todas esas líneas que surgen, muchas veces, con la posibilidad de entenderse solamente como ornamentos del coral armónico, o bien, de un motivo principal. Lo que es más, ese punto resolutivo que el oyente espera, resulta no ser definitivo o satisfactorio en términos tradicionalistas, puesto que el discurso está muy alejado ya del centro tonal.

La manera en que los motivos se manejan a partir de Wagner, de forma contrapuntística e inclusive fugada, más que con el procedimiento de variación que otros compositores románticos habían explotado ya a partir de Beethoven, el cromatismo, las armonías cada vez más complejas, alejadas del modelo triádico, y el desapego a las exigencias de la tonalidad (principalmente el hecho de que, como algo preestablecido, el fin último era confirmarla), marcan en el devenir musical un cambio inevitable en el lenguaje.

Es irónico que, si bien los compositores románticos se habían propuesto encontrar

un lenguaje individual, motivados por sus propios sentimientos y los ideales de libertad de la época, en sus últimas etapas (segunda mitad del s. XIX), las obras románticas parecen estar esclavizadas por la tonalidad, luchando el compositor hasta donde su pericia y técnica se lo permiten, por no caer en sus recursos típicos, al tiempo que defiende la sustancialidad de lo individual.

Inclusive en las obras nacionalistas, donde la tonalidad no es del todo funcional, sino que se basan en modos propios de su país, existen reminiscencias de lo tonal, al menos como un centro alrededor del cual se gira, o como un mecanismo a seguir a la hora de crear tensión armónica. Sin embargo, el uso de esas escalas inusuales, marca también el agotamiento de la tonalidad. Es, también, la exploración en el manejo de nuevos recursos como fuentes de tensión, entre estos el timbre, el color, y el ritmo.

Paralelo a este derrumbamiento anunciado de la tonalidad en música, en las otras artes, la plástica francesa sobretodo, se gestaba ya en la segunda mitad del siglo XIX, otro movimiento de ruptura: el impresionismo. Este movimiento toma forma a partir del cuadro "Impresión: sol naciente" (1873), de Claude Monet. La obra y sus seguidores, caen víctimas del comentario despectivo de un crítico que los denomina como impresionistas, dando así nombre al movimiento. Algunas de sus características generales son el manejo de la luz y la idea de plasmar el instante, la impresión visual, y no tanto la identidad de lo que se proyecta.

La música, ansiosa de tomar un nuevo rumbo que la libere de los

excesos contra la tonalidad, vendrá a reflejar este movimiento pictórico bajo las pautas de Claude Debussy (1862-1918).

Debussy es reconocido como el máximo representante del impresionismo musical francés. Su música por tanto, suele entenderse mejor cuando se compara con las obras pictóricas propias de ese movimiento, ya que el uso de las armonías en Debussy es un reflejo sonoro del manejo que el pintor impresionista hacía de la luz y la sombra, que ya no obedecía al claroscuro: en la medida en que éstas se van saturando y resaltando del fondo, la forma y su línea se van difuminando. Así también, las líneas melódicas de la música impresionista se ven envueltas en sonidos extraños a las reglas tonales, y no están dispuestos en contrapuntos y polifonías, horizontalmente, como en el último romanticismo. Más bien son atmósferas, cortinas verticales que envuelven los motivos melódicos.

La direccionalidad en la música de Debussy no depende de relaciones acórdicas, las cuales, si se les analiza someramente, podrían considerarse meras espontaneidades del compositor, pero la realidad es que valora, ya no una función, sino un cierto color sonoro. Los acordes pueden conducirse a cualquier otro, o moverse por yuxtaposiciones (misma disposición pero a partir de otra nota). El espacio musical impresionista es eléreo, ambiguo, borroso; está delimitado por armonías de novena, oncena, treceña, pero tratadas de forma que lo expanden y lo alejan de los modelos alemanes.

Otra característica del impresionismo reside en los matices expresivos, las dinámicas, que evitan los *fortes* a veces a lo largo de toda la obra, le confieren una nueva forma de crear tensión, basándose también en exploraciones timbricas e inflexiones rítmicas, que desplazan el principio constructivo del desarrollo temático hacia otros elementos, más bien colorísticos.

Otro cambio en el tratamiento del material sonoro se da, entre otras cosas, a raíz de la Exposición Internacional de París de 1889, con motivo de la celebración del

Centenario de la Toma de la Bastilla en Francia. En dicho evento, Debussy se percató de que la forma en que hasta entonces se había desarrollado, y cómo se regía la música occidental, no era la única posible.

Al tener un acercamiento con las músicas orientales, las cuales sugerían escalas muy diferentes a las comúnmente utilizadas, Debussy explota las escalas pentáfonas y de tonos enteros, además de escalas medievales, melismas (propios del canto gregoriano, música oriental y el flamenco), y una flexibilidad rítmica diferente a lo tradicional.

En base a lo anterior, puede considerarse a Debussy como el fundador de una técnica nueva (que no una escuela) que intenta sacudirse los moldes del sistema tonal; sin embargo, ¿por qué el impresionismo no tuvo una repercusión duradera en la música posterior?, ¿por qué no se agotó hasta las últimas consecuencias, tal como ocurrió con la tonalidad?, ¿hubiera sido eso posible?...

Ciertamente, el impresionismo tuvo influencia en otros compositores de la época: sobre todo entre los franceses como Ravel y Le groupe des six, pero también algunos en donde es menos evidente: Manuel de Falla, e inclusive Benjamin Britten y Stravinsky. Sin embargo, aunque animados por las innovaciones de Debussy, cada uno de ellos tomó luego caminos muy diferentes en busca de una renovación.

El hecho real es que Debussy hace palpable la ruptura al permitirse, y con ello hacer permisible para otros músicos, la exploración de elementos musicales ajenos hasta ese entonces a la música seria, o bien, subordinados siempre a las exigencias del sistema tonal.

mueven). Ahora bien, este ciclo de cambio de movimiento se repite a lo largo de todo el *rondeau*, formando un pulso general de negra, construido por dos impulsos de corchea.

2) Melodía

El ritmo melódico se explica con *La segunda función musical*: melodía. Cuando digo "melodía" no quiero decir "tema", sino que hablo de una sucesión temporal de sonidos que va a formar el material para trabajar la pieza. La Fig.2 muestra la melodía del bajo en el *rondeau* y su gráfica resaltando las notas prioritarias. ¿Por qué ocurren la aceleración y desaceleración rítmica? Vemos en la sección a) de la Fig.2 que la melodía baja de F4 a C4. Este cambio espacial justifica la desaceleración rítmica: para llegar a su objetivo la melodía debe frenar, acentuando la zona musical a trabajar ahora.

La sección B) es mucho más dinámica rítmicamente, siendo esta agitación causada porque:

1. Al pasar de C4 a C5 la melodía llega a su climax. Para prolongarlo Couperin va a extender la elaboración melódica tanto como sea posible. Ahora bien, por simetría, no puede extenderse demasiado, por lo que la elaboración debe agilarse.
2. Si bien hay un cambio tímbrico de una octava, técnicamente la música sigue sobre el mismo sonido donde terminó la sección a). La única forma de poder prolongar tanto éste sonido (además del cambio de octava) es dándole dinamismo; en este caso, rítmico.

Ahora bien, hay que tomar en cuenta que hay una voz intermedia y siempre en movimiento, que compensa la desaceleración del bajo: el tenor. La Fig.2.1 nos muestra al tenor y su relación rítmica con el bajo: cuando el bajo frena, el tenor sigue. Es importante notar esta voz porque, además del bajo en los últimos

tres compases del *rondeau*, el movimiento melódico (no multilineal) del tenor es lo que da coherencia al material del *rondeau* con el del primer *couplet*, del que hablaremos ahora.

Dividiré al *couplet* en dos secciones: A) de la segunda mitad del compás nueve hasta el compás 13; y B) del inicio del compás 13 hasta la segunda mitad del 17.

SECCIÓN A)

La Fig.2.2 muestra el flujo melódico del bajo. El ritmo es bastante estático y toda la melodía se construye sobre F4. ¿Por qué no hay agitación rítmica como en el *rondeau* para esta larga elaboración? ¿De dónde surge esta melodía "nueva"? ¿Por qué extender tanto el F4 si no es el climax? Observemos que Couperin va a utilizar ahora a la soprano superior como voz melódica. El cambio textural justifica ya una prolongación así (cuando Couperin realiza un cambio en alguna función musical, suele suspender a otra de las funciones). Más adelante retomaremos esto. Ahora bien, ambas líneas se mueven en intervalos de tres y cinco semitonos y en relación contraria. ¿De dónde vienen estos intervalos? Observamos en la Fig.2.1 que la melodía del tenor se mueve casi siempre en esos intervalos. Y no sólo en el *rondeau*, sino que también lo hará casi hasta el final de esta sección del *couplet*, como lo muestra la Fig.2.3. Al final de la sección el bajo realiza un movimiento descendente de cuatro semitonos para llegar a F4 (nota prioritaria). Cuando esto sucede, el tenor también realiza movimientos de cuatro semitonos, dándole unidad a las dos voces.

Ahora bien, ¿por qué al inicio de la sección B) se extiende tanto el G5 si no es nota prioritaria? Vamos a responder a esta pregunta dándole a la melodía un enfoque estructural.

3) Estructura

En el compás 12 la melodía de la soprano principal alcanza su climax, pero inmediatamente baja de A5 a G5, y extiende esta última nota por cinco tiempos (más de un compás). ¿Por qué?

Análisis de *Le tic-toc-choc* de Couperin

C. M. CHAMPI / CARLOS ARTURO HERNÁNDEZ GONZÁLEZ

A primera vista este pequeño *rondeau* no parece tener mucho material para analizar; parece más bien un mero reto técnico para todo pianista o clavecinista que busque explorar la técnica de manos cruzadas. Pero una mirada un poco más analítica diría ¿por qué manos cruzadas todo el tiempo? Podemos ir un poco más lejos: ¿qué implica esto? Podríamos formular una respuesta sencilla: el compositor busca explorar todas las posibilidades que el espacio musical que ha escogido le puede dar. Pero ¿cómo se va a lograr eso? Yo diría: agotando todos los recursos disponibles en su lenguaje musical, a excepción del espacio. Sin embargo, el lenguaje tonal de la época de Couperin estaba regido por el contrapunto y la pieza no es del todo contrapuntística. Por otro lado, el ritmo parece estático: hay un flujo permanente de semicorcheas. La forma no ayuda mucho, considerando que es un *rondeau* que nos va a remitir varias veces a un grupo temático específico. ¿Cómo podría eso justificar la reducción espacial de dos octavas y una tercera mayor? ¿Vale la pena esta pieza? La partitura parece decirnos que no; pero el fenómeno sonoro de la pieza es bastante dinámico; la pieza no cae, no deja de ser interesante. ¿Cómo logró Couperin esto? Eso es lo que pretendo descubrir a partir del análisis del *rondeau* y el primer *couplet*. Para hacerlo voy a utilizar un tipo de análisis propio, pero que contempla al análisis schenkeriano para la música tonal. Abordaré los siguientes puntos: 1) ritmo; 2) melodía; 3) estructura; 4) armonía y 5) textura.

1) Ritmo

Llamo al ritmo *La primera función musical*, y trabaja en varios niveles: existe el ritmo *per se*, el ritmo melódico, estructural, armónico y textural. El ritmo *per se* contempla al pulso y al impulso, es el generador de todo movimiento rítmico y de alguna forma rige a los otros niveles rítmicos (aunque no necesariamente). ¿Cómo funciona el "ritmo *per se*" de esta pieza? Tomemos a la voz soprano, que da la impresión de movimiento. La soprano es multilineal (en realidad hay tres voces soprano, aunque todas las voces de la pieza parecen serlo). En la Fig. 1 se muestran las voces soprano. Vemos en la sección a) que la primera semicorchea (F4) estimula a la segunda (C5), pero en cada voz el ataque se da en intervalos de corchea. En la sección b) aparece otra voz soprano: la primera soprano (E4) ataca sobre la primera corchea de la negra; la segunda soprano (G4) ataca una semicorchea después, y a partir de ahí atacará en intervalos de corchea; la tercer soprano (C5) ataca sobre la segunda corchea de la negra (complementando a la primera soprano E4). Además, la corchea marca un cambio de dirección: la primera inicia un movimiento ascendente, la segunda uno descendente (aunque dicho movimiento es ilusorio, puesto que las voces no se

Sin embargo, aún y con todos estos compositores introduciendo novedades y realizando exploraciones sonoras, tomando de culturas distantes, o valiéndose de brillantes orquestaciones, la tonalidad seguía estando como esqueleto organizativo sobre el cual podían distorsionarse las intenciones, superponerse las finalidades, o simplemente desgarrarse sin llegar a desmembrar sus partes del todo. De hecho, la resistencia a abandonarla es tal que, en nuestros días, la gran mayoría de la música que se consume en el mercado, tanto en bienes comerciales como en vivo, es tonal. Pareciera, por la reticencia a abrazar la música de compositores posteriores a Debussy, que ninguno de ellos logró consolidar un nuevo estilo que caiga más allá de la categoría de vanguardias pasajeras, quizás revoluciones atonales fallidas, pálidas y débiles.

Paralelamente, el desarrollo del arte pictórico se da de forma similar en cuanto al surgimiento de nuevas corrientes; si bien Debussy se inspiró en las obras impresionistas y su debilitamiento del tonalismo pictórico, los compositores que le siguieron, como Hindemith o Stravinsky, pueden identificarse con el cubismo (situémoslo entre 1907-1914), donde la imagen, a pesar de seguir siendo objetiva, es representada deformada, fraccionada, derrumbada, girada. Esa imagen distorsionada es la tonalidad que en música, a diferencia de en la pintura, no representa la superación de la perspectiva, sino un sistema que se había impuesto más o menos 300 años atrás, y que estaba retorciéndose en su agonía.

En realidad, la divergencia y la falta de cohesión en los estilos compositivos era una prueba más

de que lo que se necesitaba era un derrumbamiento total de la música tal como se había entendido hasta entonces, y este derrumbe sólo podría producirse cuando la sociedad temblara lo suficiente, durante la primera mitad del siglo XX.

Podría establecerse una cierta relación entre el apego a la tonalidad y el desarrollo sociocultural de la época; la Belle Époque, donde la burguesía siente por fin que ha encontrado paz y bienestar, donde gracias a los avances científicos y el positivismo, todo es progreso. Por otra parte, todo este progreso se revela como una máscara, al dejar al descubierto los estragos del capitalismo en el hombre, su despersonalización dentro del sistema de producción, y las ambiciones que conducen a la Gran Guerra, en 1914.

Es en medio de tales circunstancias, que Arnold Schönberg (1874-1951) se aventura a la deconstrucción de la música, y la consigue por fin, a través del dodecafonismo.

El dodecafonismo consistía, de entrada, en romper con la idea de que un sonido dentro de una escala determinada era más importante que otro, y de que entre estos existía una determinada jerarquía: esto se lograba con la construcción de una serie donde se incluían los doce sonidos de la escala cromática. Si con Wagner la música había intentado acercarse al concepto de obra de arte total combinando elementos extra musicales, en obras de gran extensión, con Schönberg, a partir de 1923, la música se sacudía todo revestimiento ornamental, reduciendo su sonido instrumental, armonía, melodía, en una organización racional compacta y total, la serie dodecafónica.

Ésta se convierte, ya no en una forma de emplear el sistema, sino en el material de partida mismo para el compositor, que no puede empezar su trabajo real, hasta no disponer de una serie, que paradójicamente ha de conservarse y

modificarse a la vez, cuando se utiliza en la edificación de la obra.

La música ya no era simplemente tonal o atonal, estancia en la cual ya se encontraba durante breves episodios en las producciones posrománticas alemanas, así como en La consagración de la primavera (1913) de Stravinsky, sino que contaba ahora con un nuevo generador de ideas y de estructura: la serie de doce notas, con sus reglas de no repetición y de no reminiscencias tonales. El dodecafonismo se erige entonces no sólo como una técnica que desintegra conscientemente el viejo sistema, (a la manera en que ejemplifica el impresionismo y todos los procedimientos que por éste se fueron auto permitiendo los compositores hasta llegar a la atonalidad) sino como una forma de organización sonora basada en reglas totalmente distintas, formuladas, en un principio, en contra de lo consonante y del aparato tonal. Si bien tales reglas fueron cuidadosamente racionalizadas y estrictas en un inicio, prohibiendo la consonancia en todas sus expresiones, esto respondía a que se trataba de terrenos nuevos, inexplorados, en los que el compositor necesitaba primero afirmar el control sobre el nuevo procedimiento y contradecir directamente al anterior.

Sin embargo, en su evolución y refinamiento, a manos del mismo Schönberg y sus adeptos, la Escuela de Viena, el dodecafonismo, y más propiamente el serialismo, fueron permitiendo al compositor un lenguaje rico y vasto en expresión, y lo que es más importante, apto para expresar la época violenta, sofocante y acelerada en que tenía lugar su aparición.

Mientras el hombre romántico se aislaba y se encerraba en la melancolía de una búsqueda de lo individual, que le permitiera derramar sus sentimientos, el

hombre que el dodecafonismo retrataba era aquel que, tras seguir ese camino, ahora se encontraba en plena soledad, atrapado en un mundo que lo aplastaba por los mismos medios que antes habían significado una emancipación (trabajo, economía, capitalismo en general).

En analogía con la pintura que, retomando, en el impresionismo representaba objetos percibidos en un instante, sin más significación que el momento capturado desde el exterior, es plausible referir la música de Schönberg al expresionismo, movimiento pictórico que plasma las reacciones que al sujeto le provocan los objetos y sus propias manifestaciones, pero vistas, no desde el interior hacia afuera, sino como la experiencia interior en sí. Esta experiencia, por tanto, se muestra al exterior por medio de figuras que aparecen distorsionadas y retorcidas, en vía y términos de sus propias "expresiones" humanas, sobre todo las inconscientes.

El dodecafonismo, a diferencia del impresionismo, tuvo una continuidad y una evolución durante la primera mitad del siglo XX, confundiendo a veces, con la atonalidad y el ya mencionado serialismo, éste último, un método que también utiliza series, pero ya no precisamente bajo las normas anti tonalidad del dodecafonismo original.

Aun así, en la segunda mitad del siglo XX, el impresionismo resurge con algunos compositores, pero los tiempos y la forma en que las obras se dan a conocer por ese entonces, y más aún, hasta nuestros días, convierten las más de las veces todos esos estilos en algo fugaz,

obras de teatro que el taller estaba ensayando y que serían presentadas en distintas ciudades de Armenia. Shneerson dice que esto le brindó la oportunidad de visitar las zonas rurales y tomar contacto con sus festividades, escuchar y recolectar música folclórica, permitiéndole coleccionar un cúmulo de impresiones musicales y de la vida del país de sus padres, hacia una nueva fuerza creativa y desarrollo de su talento como compositor.

Esta información nos deja entrever varias cosas como el por qué Shneerson considera a este segundo viaje más significativo para Kachaturyan en el plano artístico y musical. Rescato el respeto que el biógrafo siente por el origen armenio

de Aram. Shneerson es el mismo que en las primeras páginas de su libro reconoce a Tbilisi, Georgia como el lugar de nacimiento de Khachaturyan y quien profundiza sobre los primeros 18 años de vida de Aram en dicha ciudad. Sin embargo me queda claro que habla de Armenia como su "tierra natal". En su biografía se comprueba el deseo de Khachaturyan de educarse en materia de Armenia. En ese segundo viaje, como en subsecuentes, se nota el fuerte interés del compositor por recopilar música folclórica y relacionarse con artistas de origen armenio, por conocer a fondo la cultura armenia cuyos principios sin duda, sus padres supieron inculcarle y que explora en su universo musical.



Escuela de Comercio de Georgia. Estos dos eventos nos pueden dar a entender que Aram tuvo que contar las herramientas sociales suficientes para poder relacionarse en círculos predominantemente georgianos o instituciones que se denominan georgianas. Una de las herramientas que es fundamental tener para sumergirse o incluso pertenecer a una cultura es el lenguaje: Aram Khachaturyan hablaba georgiano. El armenio lo hablaba en casa y con familiares, pero la lengua que le permitía salir a la ciudad era el georgiano. Es imperativo reconocer la importancia del lenguaje para la definición de una identidad cultural ya que, al igual que muchos otros elementos, transmite el inconsciente colectivo por medio de modismos y dichos. Por otra parte, otra manera en la que se define la identidad cultural de un individuo es por medio de la diferencia. Si Aram Khachaturyan no hubiera hablado georgiano, su identidad armenia sería incuestionable. La diferencia ayudaría a establecer su identidad cultural como armenia. El hecho de que Aram hablara georgiano, por pequeño que parezca, lo incluye en dicha cultura. Esto sugiere, que durante su infancia y adolescencia, Aram Khachaturyan vivió la cultura armenia por medio de sus familiares y vecinos. La visión que pudiera haber tenido Aram como niño de "su Armenia" era la de una comunidad que estaba inmersa en otra cultura. La posibilidad de experimentar

la cultura armenia en su totalidad se acrecienta al vivir en ese país: Aram nunca vivió en Armenia.

El contacto que Khachaturyan tuvo con suelo armenio se resume a 6 viajes, con duración máxima de dos años. La primera vez que Aram pisó suelo armenio fue en 1921 a la edad de 18 años. Contagiado por los ideales comunistas de su tiempo, formó parte de un tour de propaganda que duró unas cuantas semanas y que le permitió ver las ciudades y comunidades armenias. Poco después, su hermano Suren lo convence de mudarse con él a Moscú donde residió por el resto de su vida.

Una vez en Moscú, Aram comenzó su educación musical formal y su inmersión en círculos de artistas e intelectuales. Gracias a su hermano Suren, quien a su vez era el director de la Compañía de teatro de Armenia en Moscú, Khachaturyan se vio expuesto a literatura y artistas armenios, pero también era reconocido como miembro de la comunidad armenia. Durante sus años de estudio, recibió una beca por parte del gobierno comunista de Armenia y en 1929, después de haber concluido sus estudios en el Instituto Gnesin hizo su segundo viaje a Armenia.

Uno de sus biógrafos, Grigory Shneerson, comenta al respecto del segundo viaje, en el que fue invitado a componer la música para algunas

En su biografía se comprueba el deseo de Khachaturyan de educarse en materia de Armenia.

que llega y se olvida con la misma inmediatez con la que podemos tener acceso a ello. No obstante, tiene un fuerte impacto en la música comercial e incluso en géneros relativamente nuevos, como el jazz.

Algo que resulta frustrante después de analizar a grandes rasgos el devenir de la música es que la música de consumo masivo, en su mayoría, sigue siendo meramente tonal; inclusive en las salas de concierto es más frecuente escuchar música previa a su ruptura, que de los nuevos compositores, aún y cuando los medios de difusión hoy en día son infinitamente más rápidos que antes.

El hecho es que el oído de los escuchas está tan acostumbrado a la tonalidad, a una determinada forma de resolver los conflictos, que muchas veces se resiste a aceptar los cambios que la música del siglo XX representa. Más aún, el arte, como un reflejo intuitivo de la evolución y transcurso histórico, nos obliga a escuchar, ver y sentir lo que somos en cada punto del tiempo, y tal vez la verdad que al hombre le presentaba el dodecafonismo, esa nueva forma de componer que le gritaba que su mundo se estaba colapsando bajo las leyes del mercado, la frustración, el temor a la guerra, esos sonidos unidos matemáticamente, sin una relación inferible más que por la serie, le indicaban que estaba quedándose sólo, incomprendido, inclusive fuera de sí mismo.

Es responsabilidad de quien lee, no como estudiante de música u oyente asiduo, sino como persona de nuestros tiempos, la de no ocultarse a sí mismo la verdad en la que está inmerso, esa verdad social que a veces puede resultar tan denigrante o sobrecogedora, como las emociones que provoca ver un cuadro expresionista. Hay que conocernos, no para retratar sólo lo bueno, el placer de la contemplación

difuminada, del momento, impresión, que se puede contemplar y olvidar al siguiente instante.

No se cierre el lector a las nuevas manifestaciones sin antes hacer un intento por entenderlas, y reconocerse (o no) en ellas. Esa música del siglo XX, cuya construcción conscientemente calculada para evitar todo instinto subjetivo en el oyente, puede parecer aterradoramente perturbadora a los oídos acostumbrados a lo sensible, a las implicaciones subjetivas de las funciones tonales y, sin embargo, tanto la música del impresionismo que se digiere actualmente de mejor gana (aún y con las disonancias que contiene), como las obras surgidas posteriormente, provienen de una misma fuente, del romanticismo y sus ideales de emancipar al hombre, pero transportados a una sociedad más actual, más rapaz, más acorde a nuestra realidad.

Los alcances de este texto son limitados en el sentido de explicar analítico-musicalmente las deudas y semejanzas que la nueva música tiene con sus antecesores románticos. Sin embargo, éstas se muestran bien documentadas en cualquiera de los libros que aparecen en la bibliografía, y explicados de forma particularmente accesible por Fischerman.

Referencias

- Adorno, Theodor W. 2009. *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.
 Dorflès, Gilles. 2004. *El Avenir de las artes*. México: F.C.E.
 Fischerman, Diego. 2004. *La música del siglo XX*. Buenos Aires: Paidós.
 Lehrer, Jonah. 2010. *Proust y la neurociencia*. Madrid: Paidós.