



KAMMERKONZERT. ALBAN BERG
Para piano, violín y trece instrumentos de viento
José Pascual Hernández Farinós

KAMMERKONZERT
ALBAN BERG
Para Piano, Violín y
Trece instrumentos de viento

José Pascual Hernández Farinós

ANÁLISIS ARMÓNICO Y FORMAL

CONTEXTO GENERAL DE LA OBRA

La obra objeto del presente trabajo fue realizada por Alban Berg, compositor vienés nacido en 1885 y fallecido en 1935. Nuestro músico fue discípulo de Arnold Schönberg, configurando junto con su condiscípulo Anton Webern y el maestro antes mencionado la conocida “*Segunda Escuela de Viena*”, la cual tuvo una especial significación porque de la mano de Schönberg se desligó del marco del sistema tonal clásico en los años previos a la Primera Guerra Mundial, dentro de una estética fundamentalmente expresionista, dando lugar a una música enteramente atonal. Posteriormente, siempre de la mano del maestro Schönberg, el mencionado grupo desarrollaría un nuevo sistema compositivo llamado “*dodecafonismo*”, fundado en la agrupación del material sonoro en series de doce sonidos (los doce de la escala cromática occidental) en los que una nota no puede ser repetida sin haberse situado previamente las once restantes de la serie, buscando dar un orden y coherencia al aparentemente anárquico y caótico lenguaje atonal. Es necesario tener presente ambos hechos puesto que la obra que nos ocupará en lo sucesivo cumple un papel de transición entre una época y otra.

Este “*Kammerkonzert*” fue compuesto alrededor del año 1924, momento en el que el nuevo lenguaje dodecafónico daba sus primeros pasos de manos del maestro Schönberg, quien había estado durante varios años (de 1917 a 1922)

sin componer apenas nada con el objetivo de trabajar las posibilidades de este nuevo sistema compositivo (sólo creó su oratorio “*La escala de Jacob*” como una especie de banco de pruebas). Sus discípulos Webern y Berg comenzaron a desarrollarlo muy poco tiempo después en unas obras primerizas en las que el nuevo sistema no está todavía consolidado (como en la que nos ocupa) pero se aprecian detalles interesantes al respecto.

Berg se distinguió de su maestro y condiscípulos de la “*Segunda Escuela de Viena*” por la mayor calidez romántica que impregnó su música, lejos del rigor de su maestro y el extremismo casi puntillista que podemos observar en la obra de Webern. Sus obras atonales tienen claras referencias a una armonía post-romántica considerablemente enriquecida, como podemos observar en sus *Lieder* Op. 2 y Op.4 (sobre textos de su amigo Altenberg), así como en su *Sonata* Op.1 para piano solo, su *Cuarteto* Op.3 y las casi aforísticas *Cuatro piezas para clarinete y piano* Op.5. Por otra parte, sus *Tres piezas para orquesta* Op.6 son una obra considerablemente expansiva, dentro del lenguaje atonal. En el momento de estallar la Primera Guerra Mundial, Berg manejaba la posibilidad de poner en música al drama de G. Büchner “*Wozzeck*”, el cual acabaría siendo una de sus obras más valoradas por su decisiva colaboración en el impulso de renovar la ópera en el siglo XX.

Poco después de terminar la ópera, Berg acometió el presente “*Kammerkonzert*” con el objetivo de ofrecérselo a su maestro Schönberg en su cincuenta cumpleaños (13 de Septiembre de 1924), lo que da pie a una inmensa cantidad de referencias simbólicas que comentaremos más adelante.

Seguidamente mencionaré las circunstancias de la mencionada celebración¹: Los *Musikblätter des Anbruch* prepararon un número extraordinario de 72 páginas en el que colaboraron sus discípulos y amigos: Webern, Erwin Stein, Rudolf Kolisch, Hans Eisler, Alban Berg, Malipiero, Casella, Schreker, etc... destacando el de Stein titulado “*Neue Formprinzipien*”(Nuevos principios formales), en los cuales se ocupaba de los fundamentos de la técnica dodecafónica sobre los cuales Schönberg ya había hablado en 1923 con un

¹ Para centrar este suceso, he tomado los datos de la siguiente obra: H.H.STUCKENSCHMIDT ... “Schönberg: Vida, contexto y obra”. Madrid. Alianza Edit. Colección Alianza Música Nº 53. 1991. Pág 249-251.

amplio círculo de discípulos. Ya la víspera del cumpleaños se celebró una fiesta privada en Mödling con sus amigos más íntimos como Webern y Kolisch. Pero, el mismo día del aniversario tuvo lugar una recepción oficial en el ayuntamiento con discurso del alcalde, seguido de la ejecución de su “Quinteto de Viento”, una de sus primeras piezas dodecafónicas dotada de cierta envergadura.

Como hemos visto, no tenemos mención de esta obra dentro de los datos de la mencionada celebración, pero nos podemos hacer una idea aproximada de su importancia si la cotejamos con el conjunto de actividades desarrolladas en torno al mencionado cumpleaños, destacando lo señalado de su composición.

El *Kammerkonzert* es una pieza de transición entre la atonalidad libre y el dodecafonismo que fue alcanzado íntegramente por Webern en su siguiente obra, la canción “*Schliesse mir die Augen beide*”(Ciérrame los ojos), sobre un poema de Theodor Storm (sobre el cual ya había trabajado en su período tonal tardío, hacia 1907). Tras esta obra, llegó su primera obra dodecafónica de envergadura, la “*Suite Lírica*”, compuesta en 1926, la cual no es dodecafónica en su integridad, pero varios de sus movimientos lo son totalmente o en parte.

Hasta su prematura muerte en 1935², Webern realizaría sólo tres obras más: la cantata “*Der Wein*” (El Vino) para soprano y orquesta (1929), el concierto para violín y orquesta “*A la memoria de un ángel*” y la inacabada ópera “*Lulú*”. A pesar de lo escaso de su producción en el nuevo estilo, podemos constatar que Berg tenía una especial habilidad para combinar música dodecafónica y no dodecafónica dentro de una misma obra, desarrollando una concepción de este método mucho más libre y flexible que Schönberg y Webern, manifestando que para él una serie no era más que “material musical” real que podría ser trabajado y variado del mismo modo que se hacía con cualquier pieza en armonía tradicional, sin respetar tan rigurosamente la composición de la serie como hacían su maestro Schönberg y condiscípulo Webern³.

² Fruto de una septicemia producida por la picadura de un insecto.

³ MORGAN ... “La música del siglo XX”. Madrid. Ediciones Akal. Colección Akal Música vol.6. P.234.

MACROFORMA DE LA OBRA

Esta obra desarrolla una estructura interna de una cohesión absoluta, no revelada a través del simple proceso de audición, pero constatable a través de un análisis no demasiado exhaustivo de la misma. En conjunto tiene como punto de partida el número tres y todo el conjunto de sus múltiplos: consta de tres movimientos, de los cuales el primero cuenta sólo el piano como solista con el conjunto de viento, el segundo introduce el violín como solista y desaparece el piano⁴, mientras que en el tercero actúan ambos como solistas, manteniéndose en todo caso el conjunto de viento.

Un aspecto profundamente turbador de la obra que revela su sólida estructura es la cantidad de compases de cada uno de los movimientos: El primero posee 240 compases, el segundo otros 240, y el tercero 480⁵. La coincidencia no parece ser casual, puesto que el compositor utiliza un número de compases idéntico en cada uno de los dos movimientos (con un único solista en cada caso), mientras que en el tercero su número es equivalente a la suma de los dos primeros (del mismo modo que los solistas actúan unidos, como el resultado de una suma paralela).

| 1º Movimiento | | 2º Movimiento | | 3º Movimiento |
|-----------------|---|------------------|---|----------------------------|
| 240 | + | 240 | = | 480 |
| (Piano solista) | | (Violín solista) | | (Piano + Violín solistas). |

A esta curiosa disposición debemos añadir una curiosísima introducción de cinco compases que no participan de esta numerología en la cual los dos solistas y una trompa desarrollan una extraña melodía bajo la indicación “*Aller guten dinge...*”, traducible como “*Todas las cosas buenas...*”, en la cual se utiliza el sistema de notación alfabética alemán para representar en clave el

⁴ En ambos movimientos hay unas breves intervenciones solistas de los dos instrumentos omitidos, casi despreciables a nivel de macroanálisis, pero analizables en el proceso de microanálisis que veremos después.

⁵ Reducibles a 305 compases si omitimos un signo de repetición en la parte central de este tercer movimiento.

nombre de los tres miembros de la Escuela de Viena: Arnold Schönberg, Anton Webern y Alban Berg; sirviéndose de las notas traducibles por las letras existentes en sus nombres para configurarla, como podemos ver a continuación:

Arnold SCHönBERG --- Anton wEBERn --- AlBAN BErG.

La-Re Mi bemol-Do-Si-Si bemol-Mi-Sol --- La Mi-Si bemol-Mi ---
 La-Si bemol-La Si bemol-Mi-Sol.



Como podremos ver más adelante, la mencionada melodía cumple un papel fundamental en la estructura de la primera serie melódica que será utilizada a continuación.

PRIMER MOVIMIENTO:

El análisis macroformal del mismo nos revela que desarrolla la forma de “Tema y Variaciones”, puesto que aparece una parte con esta denominación, seguida de cinco variaciones. Las relaciones numéricas son muy estrictas, en tanto que cada una de estas partes dura 30 o 60 compases, en todo caso múltiplos de tres. Concretamente el “Tema” se desarrolla a lo largo de 30 compases, la “Variación 1ª” en otros 30, la “Variación 2ª” en 60, la “Variación 3ª” en 30, la “Variación 4ª” en 30 y la “Variación 5ª” en 60.

Hasta aquí todo parece resultado de cierto rigor organizativo, pero más estricta resulta ser la construcción de cada una de las variaciones: -La 1ª desarrolla el “Tema” de los 30 primeros compases, esta vez de la mano del piano solista (mientras que en el “Tema” se encarga de lo mismo el conjunto de viento). -La 2ª plantea la “retrogradación” del “Tema” de una forma prácticamente literal, siguiendo los procedimientos contrapuntísticos planteados

por Schönberg en su sistema dodecafónico. –La 3ª utiliza el “Tema” en “inversión”, según las leyes antes mencionadas. –La 4ª nos utiliza la “inversión retrógrada” del mismo “Tema”, apareciendo de este modo los tres sistemas de elaboración contrapuntística planteados en el sistema dodecafónico. –La 5ª, por último, vuelve a desarrollarnos el “Tema” en su forma “original”, aunque siendo objeto de un complicado juego de imitaciones canónicas por disminución y un pasaje en retrogradación destinado a equilibrar la desigualdad resultado de esta imitación.

Esta disposición, aparentemente rigurosa, es utilizada por el compositor para superponer un esquema de forma “Sonata” sobre el “Tema con Variaciones”, puesto que el “Tema” y la “1ª Variación” pueden ser interpretados como la “Exposición” de la sonata (durando un total de 60 compases), las “2ª, 3ª y 4ª Variaciones” son traducibles como el “Desarrollo” de la misma (con una duración global de 120 compases), y la “5ª Variación” se podría leer como la “Reexposición” de la propia sonata (durando 60 compases).

El esquema que podemos ver a continuación nos puede reflejar muy válidamente la macroestructura de este movimiento, así como el paralelismo entre las formas sonata y tema con variaciones.

| <u>Tema con Variaciones</u> | = | <u>Forma Sonata</u> | <u>Recursos</u> |
|-----------------------------|---|---------------------|----------------------------------|
| <u>Contrapuntísticos</u> | | | |
| TEMA -- 30 compases | | EXPOSICION | TEMA Original |
| 1ªVARIACION 30 compases | | 60 compases | 1ªVARIACION Original |
| 2ªVARIACION 60 compases | | | 2ªVARIACION |
| Retrogradación | | | |
| 3ªVARIACION 30 compases | | DESARROLLO | 3ªVARIACION Inversión |
| 4ªVARIACION 30 compases | | 120 compases | 4ªVARIACION Inversión retrógrada |
| 5ªVARIACION 60 compases | | REEXPOSICION | 5ªVARIACION Original |
| | | 60 compases | |

No perdamos de vista, asimismo, la correlación numérica producida entre las diferentes partes de la forma sonata, puesto que hay una equivalencia estricta entre la duración del desarrollo y la de la exposición y reexposición juntas, en ambos casos 120 compases.

Si pasamos a analizar la estructura de los 30 compases del “Tema”, observamos otro curioso hecho, consistente en que éste consta asimismo de otros tres temas (o sub-temas), con duraciones equivalentes: “Tema I” con 15 compases, “Tema II” con 9 compases, y “Tema III” con 6 compases. En todo caso podemos constatar la persistencia de los múltiplos de tres en la duración de cada uno de estos temas internos, resultado del rigor numérico que impregna toda la obra. Además, seguidamente se observa que cada una de las variaciones sigue una disposición semejante a la mencionada en cuanto a duración de compases, excepto en la 2ª y 5ª, donde, como consecuencia de su doble duración (60 compases), estos tres temas ven doblados su duración: 30 compases el “Tema I”, 18 el “Tema II” y 12 el “Tema III”. El siguiente esquema nos refleja adecuadamente todo este sistema de equivalencias:

| <u>TEMA</u> | Tema I | Tema II | Tema III |
|---------------------|-------------|-------------|-------------|
| ORIGINAL | | | |
| 30 compases | 15 compases | 9 compases | 6 compases |
| <u>Iª VARIACIÓN</u> | Tema I | Tema II | Tema III |
| ORIGINAL | | | |
| 30 compases | 15 compases | 9 compases | 6 compases |
| <u>2ª VARIACION</u> | Tema III | Tema II | Tema I |
| RETROGRADAC | | | |
| 60 compases | 12 compases | 18 compases | 30 compases |
| <u>3ª VARIACION</u> | Tema I | Tema II | Tema III |
| INVERSION | | | |
| 30 compases | 15 compases | 9 compases | 6 compases |
| <u>4ª VARIACION</u> | Tema III | Tema II | Tema I |
| INVERSION | | | |
| RETROGRADA | 6 compases | 9 compases | 15 compases |
| 30 compases | | | 30 |
| <u>5ª VARIACION</u> | Tema I | Tema II | Tema III |
| ORIGINAL | | | |

ORIGINAL: TEMA I = 30 compases
RETRG.

5 primeros compases de palíndromo total
 TEMPO I = 30 compases

TEMA II = 12 compases

TEMA V = 9 compases

TEMA III = 11 compases

TEMA IV = 28 compases

TEMA IV = 28 compases

TEMA III = 11 compases

TEMA V = 9 compases

TEMA II = 12 compases

TEMPO I = 30 compases
 5 últimos compases de palíndromo total

TEMA I = 30 compases

Una vez conocida la estructura básica del movimiento, debemos plantear que el Dr. Konstantin Floros⁶ desarrolla una macroestructura ligeramente distinta a la expuesta en las líneas anteriores, como podemos ver en el siguiente esquema:

| ORIGINAL | | | | RETROGRADACION | |
|--------------------------|----------------|---------|---------|-------------------|----|
| A1 | B | A2 | A2 | B | A1 |
| 30 comp. 30 compases. | 12+36+12 comp. | 30 com. | 30 com. | 12+36+12 compases | |

El esquema parece más coherente y lógico con el rigor numérico que preside la obra, pero realiza una extraña refundición de los temas 2º, 3º, 4º y 5º...dejándolos en tres núcleos temáticos, justificable puesto que en la partitura se podría defender cierta ambigüedad por su colocación, sobre todo en el 4º tema, pero rompe la visión que nos da el compositor en la partitura. Por tanto, tendremos presente esta posibilidad, aunque mi análisis seguirá ciñéndose a la disposición enumerada en primer lugar.

Seguidamente vamos a analizar los sub-temas que aparecen en el interior de cada uno de estos temas.

⁶ En su ensayo "Das Kammerkonzert von Alban Berg". Musik-Konzepte 9: "Alban Berg Kammermusik II". Die Reihe Ed. Julio 1979. Página 69.

TEMA I: 1ª Melodía = 18 compases.
 2ª Melodía = 12 compases === 30 compases.

Este primer tema utiliza fundamentalmente dos grandes núcleos melódicos (que analizaremos en el siguiente capítulo del trabajo), los cuales tienen en ambos casos una duración múltiplo de tres (18 y 12 compases, respectivamente), manteniendo el rigor numérico inherente a la obra.

TEMA II: Tema = 3 compases = MI
 Tema = 3 compases = LA == 12 Compases.
 Tema = 3 compases = LA bemol
 Tema = 3 compases = SOL (Coda del Tema con una 2ª Mayor descendente).

El segundo tema utiliza una melodía básica de sólo tres compases, pero repetida en cuatro ocasiones, resultando un total de doce compases (seguimos con el esquema de múltiplos de tres), variando la transposición de la misma (he indicado la nota inicial para facilitar la mencionada transposición).

TEMA III: Tema 3 compases y medio
 Tema 3 compases y medio (Imitación a la 4ª aumentada inferior).
 (Incrustado con el violín: 1 compás de Tema + 1 y tres cuartos de
 compás en disminución).
 Cabeza del Tema en Stretta de 1 compás y medio, con 3 entradas.
 1 compás de coda.

 == 11 compases.

En el tercer tema entramos dentro de un terreno más bien pantanoso, al quedar diluído el final del tema, resultando once compases, cantidad que no cuadra con el sistema de múltiplos de tres que caracteriza la obra (pero que puede ser compensable perfectamente con los 28 del siguiente tema si le sustraemos uno a éste y lo añadimos al que estamos tratando). El tema que aquí se introduce es semejante al siguiente, lo que podría apoyar la teoría del Dr. Floros, tratándose de un tema tratado en fugado, con una cabeza susceptible de ser utilizada mediante una Stretta, desarrollándose un entramado contrapuntístico de gran interés estructural.

TEMA IV: 9 compases 3 comp con el Tema en imitación.
 6 comp con juego entre cabeza de Tema
 y final del Tema III.

5 compases -- Aumentación en 5 compases
 Tema III Original en 3 compases
 Disminución en 1 compás y
 medio.

6 compases de transición.
 Aumentación
 5 compases -- Tema III Original
 Inversión. Disminución.

3 compases de transición. === 28 compases.

La estructura de este tema es muy compleja, en tanto que se utiliza el potencial contrapuntístico del Tema III, aunque la partitura nos numera este pasaje con el indicativo de Tema IV, destacando el uso de este tema simultáneamente utilizando cada uno de los recursos que da de sí las duraciones en el contrapunto: original, aumentación y disminución con el resultado de una coherencia interna asombrosa, reforzada con la reaparición de este procedimiento en inversión. Los tres últimos compases de transición podrían ser interpretados, siguiendo la teoría del Dr. Floros, como parte del siguiente núcleo temático, lo que nos permitiría encajar perfectamente toda la secuencia de temas en múltiplos de tres, aunque no me decante por esta posibilidad, dejo al lector, ante la consulta de la partitura este uso alternativo.

TEMA V: 1 compás de transición
 2 compases y medio con el Tema
 1 compás con la cabeza del Tema
 2 compases y medio con 4 variaciones sobre la melodía:
 RE – FA- MI – DO sostenido.
 2 compases de transición
 == 9 compases.

En este tema volvemos a utilizar un esquema de cierta regularidad al aparecer un conjunto de nueve compases (seguimos con los múltiplos de tres),

aunque el tema utilizado se desarrolla en dos compases y medio, además de aparecer la cabeza del mismo y el uso variado de la melodía de cuatro notas arriba mencionada. El conjunto es de nueve compases pero sus relaciones microestructurales son más irregulares, en esencia.

TEMPO I: 1ª melodía = 19 compases en inversión del “Tema I”
(El original aparece en una breve Stretta entre los c. 343 y 346)

2ª melodía = 8 compases de la mencionada melodía del “Tema I”, con la peculiaridad de que aparece en su versión original y en inversión simultáneamente.

+

3 compases de Palíndromo literal.

Este Tempo I es una reexposición del Tema I, puesto que el material melódico desarrollado es el mismo que en el anterior, aunque cuenta con la peculiaridad de que está en inversión, detalle comprensible en tanto que Berg utiliza continuamente un desarrollo del potencial contrapuntístico de todos y cada uno de los temas que utiliza. Resulta muy original la forma en que la 1ª melodía utiliza el tema en inversión, pero incrustando en una breve Stretta una parte del tema en su forma original, creando una cita o reminiscencia de éste que podría ser perfectamente captado por un oyente atento y avisado. Más original y curiosa es la forma en que trata Berg la reexposición de la segunda melodía, puesto que ésta es tratada tanto en su forma original como en la inversión, además de forma simultánea, creando un sentido de unidad formal ciertamente válido, aunque todo se empantana considerablemente al llegar a las cercanías del compás 360, el cual es el centro del movimiento y actúa como “Punto de Palíndromo”, a partir del cual la segunda parte del movimiento se desarrollará en sentido retrógrado al de la primera. Destaca que la voz en inversión sigue utilizando esta melodía 2 bajo este modelo, incluso en la zona más cercana al palíndromo (3 compases anteriores), mientras que la melodía en original desaparece dejando en la estacada tres notas de ésta que no aparecen por ningún

punto del dibujo melódico o contrapuntístico de estos tres compases finales. Para terminar destacar la aparición del piano en tono misterioso con doce notas en DO sostenido octava grave de la segunda línea adicional inferior de la clave de fa, con la singularidad de que ejecuta las doce notas repartiéndolas entre seis en cada una de las dos partes del palíndromo.

En este punto, compás 360, nos encontramos en el centro de este movimiento, a partir del cual vamos a ver todo el conjunto de núcleos melódicos y temáticos de la primera parte en retrogradación. Desde este “Punto de Palíndromo” voy a reiterar los esquemas de la primera mitad del movimiento, con realce en los puntos donde el compositor decida hacer algún uso especial de los distintos núcleos temáticos. Realzar la habilidad contrapuntística de que hace gala el compositor cuando es capaz de encajar en retrogradación toda la primera mitad de un movimiento, dando lugar a la segunda mitad del mismo.

TEMPO I:

3 compases de Palíndromo

+

2ª melodía = 8 compases
(Una melodía en original y la otra
en inversión con la segunda parte en imitación y
acabando en disminución)

1ª melodía = 19 compases
(El tema en Stretta de c.343-346, aparece
en aumentación entre los c. 377-390)
== 30 compases.

Esta parte utiliza un palíndromo literal en los tres primeros compases, mientras que la aparición de la segunda y primera melodía viene acompañada de una serie de artificios contrapuntísticos en disminución y aumentación respectivamente, dotando de cierta variedad y complejidad al conjunto, pero manteniendo, en esencia, la estructura básica de su aparición en la primera parte.

TEMA V: 2 compases de transición

2 compases y medio con 4 variaciones sobre la melodía:
RE – FA – MI – DO sostenido

1 compás con la cabeza del Tema

2 compases y medio con el Tema

1 compás de transición

== 9 compases.

Este Tema V es utilizado casi literalmente en retrogradación, puesto que las diferentes partes de que se compone aparecen de esta manera en relación a su aspecto en la primera mitad del movimiento. No hay, por tanto, ningún aspecto a señalar a nivel macroformal.

TEMA IV: 3 compases de transición

5 compases Tema III ORIGINAL
Inversión INVERSIÓN – RETROGRADA
Figuración. (del Tema)

6 compases de transición

5 compases Tema III AUMENTACIÓN 5 compases
ORIGINAL 3 compases
DISMINUCION 1 compás y medio.

9 compases 6 con un juego entre cabeza y conclusión del Tema III
3 con el Tema en imitación

== 28 compases.

En este núcleo temático se repite casi íntegramente el esquema que desarrollamos en la primera parte, aunque en la aparición en inversión del Tema III hay un desarrollo en forma figurada del mismo que lo hace más difícil de localizar, pero sigue siendo válido.

TEMA III: 1 compás de coda
Cabeza del Tema en Stretta durante 1 compás y medio (3 entradas)

KAMMERKONZERT. ALBAN BERG

Para piano, violín y trece instrumentos de viento

José Pascual Hernández Farinós

Incrustado con el violín:

1 c. Tema (defectuoso) + 1 y tres cuartos de compás en
disminución

Tema en tres compases y medio.

Tema en tres compases y medio (Imitación a la 4ª aumentada
superior)

== 11 compases.

La repetición de este complejo núcleo temático es semejante, con los mismos juegos en imitación, además de ser también aplicable el análisis del Dr. Floros que comentamos en la primera parte del movimiento.

TEMA II:

Tema de 3 compases = SOL

Tema de 3 compases = LA bemol

Tema de 3 compases = LA

Tema de 3 compases = MI

(Figurado entre oboe y violín) == 12 compases.

Aquí, este segundo tema aparece igual que en la primera versión, incluso con sus voces acompañantes, destacando que la última entrada del tema es mucho más compleja al disponerse a través de una figuración llevada a cabo mediante el oboe y el violín.

TEMA I:

2ª melodía = 12 compases (Posiblemente 11)

(Figurados con Flauta= trémolos y cabezas de grupo).

(Intermedios originales con Trompeta).

(Luego figurados con Clarinete y Clarinete bajo-Fagot, Contrafagot y Trompa. Cabezas de nota en final de grupo).

1ª melodía = 18 compases (Posiblemente 19)

(4 primeras notas de la melodía figuradas en el violín, las 8 restantes en forma original)

== 30 compases.

La aparición de este último tema cuenta con la peculiaridad de que las melodías que lo caracterizan aparecen sumergidas en complejísimas figuraciones, fundamentalmente a través de grupos melódicos en los que cada nota de la melodía suele formar parte de la cabeza del grupo, mientras que el resto de notas forman parte de las secuencias acórdicas que acompañan la melodía, repetidas aquí también de forma semejante al primer movimiento.

A pesar de la más que notable complejidad que preside la forma de presentar las melodías, sí que son accesibles a un análisis detenido de las mismas y revelan una estructura interna de un rigor excepcional, ya que todo está muy bien relacionado con las formas del primer movimiento.

La razón por la que Berg se decidiera a presentar tan enmarañadamente estas dos melodías es fácil de entender, puesto que una repetición literal como las de otros temas de este movimiento en la segunda parte le hubiese dado un toque más bien artificial a esta parte final, mientras que al esconderlas dentro de unas marañas de figuración resultan más difíciles de identificar auditivamente y crean la sensación ilusoria de que no es semejante al principio, aunque esta sensación no sea más que ilusoria.

TERCER MOVIMIENTO:

El tercer movimiento de esta obra adquiere un sentido macroformal muy especial, en tanto que en él aparecen unidos los dos instrumentos solistas del concierto (los cuales habían aparecido por separado hasta este momento), además de que el compositor desarrolla una curiosísima combinación de los núcleos melódicos y temáticos que aparecían en los dos primeros movimientos. Esta idea se ve reforzada por la duración del movimiento: 480 compases que viene a ser resultado de la suma de los compases de los dos primeros movimientos, lo que refuerza el sentido de lógica y rigor de la obra. Ahora bien, es preciso señalar que el número de 480 compases es resultado de ejecutar un signo de repetición que con su uso destronca totalmente la lógica interna de este movimiento resultado de añadir los temas de los dos movimientos anteriores, como veremos en el esquema posterior.

El movimiento se titula: "*Rondo Rítmico con Introduzione*", constando de un conjunto de seis secciones en las cuales se desarrolla el material temático de los dos anteriores movimientos. Omitiendo el signo de repetición comprendido entre los compases 536 y 710, el número de compases se reduce a 305, dato que tendremos presente en el subsiguiente análisis, aunque no debemos olvidar en ningún momento que si respetáramos la mencionada repetición saldría un añadido de 175 compases que daría la cifra exacta de 480.

La “*Introduzione*” consta de 54 compases, mientras que el “*Rondo Rítmico*” de 175, quedándonos a continuación una “*Coda*” de 76, de los cuales los seis últimos son un añadido a efectos formales, como luego veremos. Tanto la primera parte (*Introduzione*), como la última (*Coda*), constituyen por sí mismas dos de las seis partes del movimiento, cuya estructura multiseccional remite al esquema formal de un Rondó clásico. Las otras cuatro partes están todas ellas situadas en el interior del *Rondó Rítmico*, guardando asimismo un sentido de simetría formal muy curioso, puesto que en el centro del movimiento hay una “Gran Pausa” (G.P.) que a efectos temáticos coincide con el “Punto de Palíndromo” del segundo movimiento, como sucesivamente veremos. El siguiente esquema nos muestra el número de compases de estas partes, así como el sentido de equilibrio macroestructural que poseen:

INTRODUZIONE --- 54 compases.

RONDO RITMICO --- 175 compases:

Sección 1 = 42 compases.

Sección 2 = 53 compases.

4 Secciones: Punto de Palíndromo. G.P.

Sección 3 = 40 compases.

Sección 4 = 39 compases.

CODA --- 76 compases. (De los cuales los 6 últimos son un añadido).

Sobre este esquema , podemos observar la presencia de las seis secciones que lo componen, destacando el papel de eje de simetría que adquiere el Punto de Palíndromo, el cual hace que un movimiento de seis partes (múltiplo de tres) se divida en dos grandes partes de tres (seguimos con el mencionado número y su papel simbólico en la obra). A continuación podemos apreciar acertadamente el sentido de estricta simetría que nos marca el Punto de Palíndromo antes mencionado:

| | | | | | | |
|--------------|-----------------------|---------|-----------------------|---------------|---------|-------------|
| INTRODUZIONE | RONDO RITMICO | | RONDO RITMICO | | CODA | FINAL |
| | Sección 1 + Sección 2 | | Sección 3 + Sección 4 | | | |
| 54 c. | 42 c. | + 53 c. | G.P. | 40 c. | + 39 c. | 70 c. 6 c. |
| | ==== | | ==== | ==== | | ==== |
| | 149 compases. | | 1 compás. | 149 compases. | | 6 compases. |
| | 1ª PARTE | | G.P. | 2ª PARTE | | FINAL |

El siguiente esquema se plantea según la propuesta de tratar el movimiento sin el signo de repetición, el cual nos desequilibraría totalmente el movimiento según el número de compases resultante, así como también delante de la repetición del Punto de Palíndromo, lo que nos lleva a prescindir de su presencia (no es realizado en ninguna de las tres versiones discográficas que he tenido ocasión de consultar), aunque por la misma regla nos desequilibra el conjunto macroformal de la obra, resultando éste el único gran defecto numerológico que lleva la misma (siempre que nos decantemos por el análisis del segundo movimiento realizado por el Dr. Konstantin Floros).

Ante el esquema, podemos observar como hay un paralelismo con el tema y cinco variaciones del primer movimiento, puesto que en éste contamos con seis secciones, por lo que tenemos una disposición adecuada para trazar este movimiento como una reexposición del material temático del primer movimiento, encajando el tema y cada una de las variaciones con las seis secciones de que consta este último. Además, el segundo movimiento consta también de doce secciones (múltiplo divisible por tres también), que se convertirían en seis si omitiéramos el efecto de retrogradación; ante esta situación, Berg va acoplando dos secciones del segundo movimiento a cada una de las seis de que consta este último, quedando una proporción exacta entre ambas mitades separadas por el Punto de Palíndromo; entonces, se observa claramente que este último movimiento es también una reexposición del segundo. El siguiente esquema nos muestra esta cadena de paralelismos:

TERCER MOV. PRIMER MOV. SEGUNDO MOV.

| | | |
|------------------|-------------|--------------------|
| Introduzione | Tema | Tema I + Tema II |
| R.Rít. Sección 1 | Variación 1 | Tema III + Tema IV |
| R.Rít. Sección 2 | Variación 2 | Tema V + Tempo I |

PUNTO DE PALINDROMO (G.P.)

| | | |
|------------------|-------------|--------------------|
| R.Rít. Sección 3 | Variación 3 | Tempo I + Tema V |
| R.Rít. Sección 4 | Variación 4 | Tema IV + Tema III |
| Coda | Variación 5 | Tema II + Tema I |

Este esquema básico va a ser el utilizado en el análisis macroformal de este movimiento, considerando un nuevo factor muy importante, la presencia de tres sub-temas o temas menores en el primer movimiento cuyo paralelismo será básico para tratar el desarrollo del análisis subsiguiente. Estos tres temas tenían en su aparición original en el primer movimiento de 15, 9 y 6 compases respectivamente; en este caso, el compositor los someterá a un proceso de contracción o dilatación para equilibrar la disposición de cada una de las seis subsecciones que vamos a ver seguidamente, una por una.

INTRODUZIONE:

Consta de 54 compases dispuestos de la siguiente manera:

Tema (1 Mov): Tema I (26 c)+Tema II (17c)+Tema III (11c)

2 Mov = Tema I con melodía 1 (26 c)+ Tema I con melodía 2 (17 c)+ Tema II (11 c).

El diagrama dibujado en el lateral refleja bastante bien la singular disposición de equilibrio que disponen todos y cada uno de los componentes de los dos primeros movimientos, a partir de los cuales surge una macroestructura de un equilibrio total (que no siempre se repetirá igual, como más adelante veremos). El paralelismo en el número de compases que ocupa el Tema I del primer

movimiento con la melodía 1 del Tema I del segundo es realmente impresionante, pero todavía lo es más si apreciamos el mismo efecto con los otros dos núcleos temáticos paralelos, resultando globalmente un múltiplo de tres, factor que es característico de cada uno de estos movimientos y de toda la obra en general.

RONDO RITMICO= Sección Primera:

Consta de 42 compases dispuestos de la siguiente manera:

Variación 1 (1 Mov)= Tema I (15 c)+ Tema II (21 c)+
Tema III (6 c).

2º Mov = Tema III (7 c)+ Tema IV (35 c) de los cuales
29 coinciden con el fugato del Tema III, y los
6 finales con la inversión del fugato del Tema III.

El paralelismo es mucho más complejo en esta sección a causa de las dificultades de ensamblaje numérico entre los Temas III y IV del segundo movimiento y todo el conjunto de ambigüedades que de esto resultan. Sin embargo, cabe destacar que en la parte del primer movimiento se mantiene de forma óptima la disposición numerológica que le corresponde al mismo, mientras que en la parte del segundo nos podemos someter a otras matizaciones si nos ceñimos al análisis del Dr. Floros.

RONDO RITMICO = Sección Segunda:

Consta de 53 compases dispuestos de la siguiente manera:

Variación 2 (1 Mov) = Tema III (14 c)+ Tema II (11 c)+
Tema I (28 c).

2º Movimiento = Tema V (14 c) + Tempo I con la melodía
1 (11 c)+ Tempo I con la melodía 2 (28 c)

Aquí volvemos a disponer de una disposición de equilibrio total y completo, puesto que hay un paralelismo literal entre los tres sub-temas del primer movimiento y las tres secciones de que consta la presencia del segundo movimiento, mediante el Tema V y las dos melodías del Tempo I. Esta sección nos confirma total y completamente el sentido de equilibrio macroformal de este

tercer movimiento, además de prepararnos la gran pausa que representa el Punto de Palíndromo.

PUNTO DE PALINDROMO (G.P.):

Representado mediante una gran pausa de un compás de duración situado en el ecuador de este tercer movimiento, siempre que consideremos los seis compases finales como una conclusión final independiente del sistema de seis secciones que estamos analizando. Encarna tanto el Punto de Palíndromo del segundo movimiento como el ecuador en el uso de material temático del primero, al corresponderse con el compás 120 del mismo.

RONDO RÍTMICO= Sección Tercera:

Consta de 40 compases dispuestos de la siguiente manera:

III Variación (1 Mov) = Tema III (7 c) + Tema II (7 c) +
Tema I (26 c).

2º Movimiento = Melodía 2 del Tempo I (8 c y medio) +
Melodía 1 del Tempo I (12 c y medio) +
Tema V (19 c).

En esta sección la irregularidad preside tanto la aparición del material temático del primer como del segundo movimiento, no correspondiéndose entre sí, sólo mediante el comienzo y el final de esta sección podemos advertir claramente el paralelismo que se traza entre ambos que se mantiene en esencia inalterado. Ahora bien, este sentido de irregularidad no excluye el trabajo casi artesanal del compositor a la hora de dotarle de una importante unidad estructural.

RONDO RÍTMICO= Sección Cuarta:

Consta de 39 compases dispuestos de la siguiente forma:

IV Variación (1 Mov) = Tema III (7 c) + Tema II (7 c) +
Tema I (25 c).

2º Movimiento = Tema IV (27 c) + Tema III (12 c).

En este movimiento se mantiene la desigualdad en la disposición de los materiales temáticos, aunque podemos observar como hay una importante semejanza en la disposición de los tres sub-temas del primer movimiento con la sección anterior (la tercera). De momento, el único indicativo de unidad sigue siendo el punto inicial y final de la sección como referencia para mantener el mencionado paralelismo.

CODA= Sección Sexta:

Consta de 76 compases dispuestos de la siguiente manera:

V Variación (1 Mov) = Tema I (28 c)+ Tema II (28 c) +
Tema III (14 c).

2º Movimiento = Tema II (8 c y medio)+ Tema I con la
melodía 2 (47 c y medio) + Tema I con
la melodía 1 (14 c) a los que sumaremos
6 compases que aparecen en el Final.

En esta última sección, el compositor se ve obligado a incrustar un Final en el que se utilizan seis compases de la 1ª melodía del Tema I, al no encajarle con el final de la sección correspondiente. Por otra parte, el inicio de la parte de la mencionada 1ª melodía del Tema I sí que coincide con el Tema III del primer movimiento, efecto de singular importancia, puesto que sirve para equilibrar la duración global de los Temas I y II del primer movimiento con el Tema II y la 2ª melodía del Tema I en el segundo movimiento. Como curiosidad que mencionaremos más adelante, cabe reseñar que las notas finales de la obra coinciden con el tema de inicio del segundo movimiento en retrogradación interpretado por el violín, al igual que ocurre en el momento mencionado de ese segundo movimiento.

ESTRUCTURA MICROFORMAL: LAS MELODIAS.

En este capítulo vamos a analizar el conjunto de melodías que aparecen sucesivamente en la obra objeto del presente estudio, puesto que en ellas reside el sentido microformal de la misma. Antes de proceder al análisis resulta

absolutamente necesario precisar que nos vamos a centrar fundamentalmente en las melodías principales del primer y segundo movimientos y con más precisión, en el caso del primero, en las melodías generadas en la parte titulada "Tema", puesto que en ella aparecen tres sub-temas que poseen incrustadas una serie de melodías que serán luego objeto de elaboraciones contrapuntísticas que, en esencia, respetan la disposición melódica planteada originariamente en esa primera parte, lo que nos reduce el objeto del análisis. En el caso del segundo movimiento, estudiaremos el conjunto de seis núcleos temáticos con sus respectivas melodías, ya que luego son objeto de un proceso de retrogradación (o palíndromo) en la segunda mitad del mismo que hacen innecesario el análisis del mismo. El tercer movimiento no se verá objeto de este análisis puesto que consta de una serie de combinaciones del material temático del primer y segundo movimientos, de tal suerte que resulta innecesario centrarnos en un estudio microformal del mismo, en tanto que éste ya ha sido realizado.

La importancia del análisis de las melodías de esta obra reside en que la propia naturaleza de la misma está íntimamente entrelazada con la corriente musical denominada "*Dodecafonismo*", implantada por aquellas fechas por el maestro de nuestro compositor, Arnold Schönberg, e influyendo de forma efectiva sobre sus propios discípulos, entre los que se encontraba Alban Berg. La mencionada técnica tenía un principio básico, la disposición del material melódico en series de doce sonidos, dispuestos de tal modo que un sonido no sería repetido hasta haber aparecido los once restantes de la escala cromática, reduciendo la obra a una serie que regiría todo el conjunto de series melódicas de la misma.

El material melódico podría ordenarse de muy diversas formas: formando acordes, secuencias polifónicas, etc... pero siguiendo siempre el esquema regidor de la serie dodecafónica, la cual podría ser transportada a cualquiera de las doce alturas semitoniales de la escala cromática, así como sometida a una serie de reelaboraciones contrapuntísticas extraídas del sistema del contrapunto clásico: inversión, retrogradación e inversión retrógrada, de tal suerte que una sola serie podría generar un total de cuarenta y ocho series

derivadas de la principal (doce alturas cromáticas multiplicadas por la forma original de la serie y los sistemas de inversión, retrogradación e inversión retrógrada; cuatro por doce, en total cuarenta y ocho series). Por otra parte, el compositor podía crear campos dodecafónicos mediante la creación de acordes que utilizaran unas notas de la serie y disponer melodías con las notas restantes; se podían repetir notas de la serie consecutivamente, se podría alterar la octava correspondiente a cualquier nota de la serie. Las posibilidades eran, ciertamente, infinitas.

Sin embargo, la obra objeto de este análisis no aprovecha en lo más mínimo estas inmensas posibilidades, por el contrario, realiza un uso rudimentario de las series, esto se puede observar si tomamos una cita extraída de una carta del discípulo a su maestro en la cual él mismo reconoce todavía cierta incapacidad en el manejo de esta técnica, puesto que dice que: *“En esta obra he dispuesto pasajes que se corresponden con las leyes que usted ha establecido para la composición con doce notas relacionadas exclusivamente entre sí”*, lo que da a entender que en aquellos momentos Berg no entendía nada en absoluto de esas leyes⁷. Esta cita se puede explicar fácilmente porque muchos fragmentos de la obra utilizan series de doce notas, pero en ellas los recursos dodecafónicos aparecen con singular torpeza de tal modo que la elaboración contrapuntística de las variaciones del primer movimiento las debió entender Berg como una forma de desarrollar esta técnica que su maestro había transmitido, no de forma totalmente completa, a sus discípulos.

PRIMER MOVIMIENTO:

Seguidamente vamos a analizar cada una de las melodías principales presentes en cada uno de los tres sub-temas que allí aparecen, observándose una curiosa tendencia hacia la creación de series melódicas de doce notas.

Tema I:

En este primer tema podemos apreciar la presencia de seis grandes bloques en forma de serie. En el primero (Figura 1), podemos observar la presencia de una serie dodecafónica completa, con la singularidad de que de la quinta hasta

⁷ PERLE ... *“La Segunda Escuela Vienesa”*. Colección New Grove. Pág 163.

la duodécima nota aparece la secuencia melódica del prólogo que utilizaban en acróstico la notación alfabética alemana con el nombre de Arnold Schönberg (A-D S-C-H-B-E-S == La-Re Mi bemol-Do-Si-Si bemol-Mi-Sol), lo que le interrelaciona claramente con la introducción, además de darle un contenido peculiarmente simbólico a la misma. Sin embargo, para tratarse de una obra dodecafónica completa y madura, ésta debería ser la única serie presente en toda la obra, y su elaboración contrapuntística se encargaría de dinamizar el resto de material melódico, pero esto no es así, en lo sucesivo aparecen nuevas secuencias de doce notas o próximas a ésta, lo que demuestra el imperfecto conocimiento que tenía Berg de este sistema en el momento en que compuso esta obra.

La segunda melodía se desarrolla entre los compases cinco y siete.

Esta melodía ya no es dodecafónica, puesto que falta solamente una nota para completar la serie, el sol bemol, pero sí están las once restantes de la misma sin producirse ninguna repetición, pudiendo calificarla como una especie de intentona fallida de creación de una serie. Destaca que sus cuatro primeras notas utilizan en acróstico las notas correspondientes a los nombres de Anton Webern y Alban Berg, discípulos de Schönberg en la Escuela de Viena, siguiendo la notación alfabética alemana: A-E-B-E (La-Mi-Si bemol-Mi)= Anton WEBERn y A-B-A-B-E-G (La-Si bemol- La- Si bemol- Mi- Sol)= ALBAN BERG. Ahora bien, la disposición no es rigurosa, puesto que en el caso de el primer nombre, se utiliza una omisión de el repetir el si bemol, mientras que en el caso del nombre de Berg no se repiten el La y Si bemol, quizás porque romperían la coherencia de la serie.

La tercera melodía, la cual ocupa del compás ocho al diez. Es una serie dodecafónica integral, aunque se aprecia la repetición de dos notas de la misma serie, el do sostenido y el re, lo que nos permite ver como la serie no es literal, aunque no llegan a enturbiar el sentido dodecafónico de la mencionada melodía.

La cuarta melodía nos lleva desde el compás diez al doce (siempre en la voz principal).

Esta melodía configura casi una serie dodecafónica, de no ser porque le falta el sol bemol, curiosamente la misma nota que falta en la segunda melodía, lo que quizás no sea sólo una coincidencia y el compositor premeditara previamente la ausencia de esta nota. El sentido melódico o fraseo de la misma es muy semejante a las otras tres melodías anteriores, lo que permite deducir un sentido de unidad macroformal a partir del sentido de microforma que plantean estas melodías.

La quinta melodía abarca la voz principal desde el compás doce al catorce. Nos volvemos a encontrar ante una melodía dodecafónica, aunque apreciamos la repetición de dos notas: mi y re sostenido, de la misma, lo que no llega a enturbiar el sentido serial de la misma y actuando de una forma muy semejante a la melodía tres, con la que coincide en las tres primeras notas, peculiaridad que todavía demuestra el claro entrelazo producido entre las distintas melodías de este primer tema, lo que refuerza la unidad formal que poseen.

La sexta y última melodía se desenvuelve íntegramente en el compás número quince en la voz de la flauta. Esta melodía no repite ninguna de sus notas a excepción del fa con el que inicia y termina la misma, pero no llega a configurar una serie dodecafónica al faltarle el sol bemol y el si bemol. Con ésta terminan el conjunto de melodías presentes en el Tema I.

Tema II:

En este Tema podemos constatar la presencia de cuatro melodías, cantidad que parece guardar relación con el número de compases del mismo, puesto que si el primero contaba con quince compases y seis melodías, éste tiene nueve con cuatro melodías; la proporción no es completamente exacta, pero ya nos revela cierta interrelación. Además, en una voz secundaria llevada a cabo por el trombón desde el compás dieciséis y pasada a los fagots entre los compases diecinueve y veinte nos muestra una serie dodecafónica dispuesta por cuartas justas, muestra del sentido que el compositor tenía de crear estas series de doce sonidos. Sin embargo, las cuatro melodías principales son bastante desiguales en este sentido, como podremos ver seguidamente.

La primera melodía nos ocupa los compases dieciséis y diecisiete, realizándola el clarinete en mi bemol o requinto, iniciada por una secuencia en terceras menores, y repitiendo el si bemol y el re bemol, faltando el sol y el la bemol para poder configurar una serie.

La segunda melodía la desarrolla el oboe durante los compases dieciocho y diecinueve. Su arranque va por terceras menores agrupables en quintas disminuidas si vemos las notas de tres en tres, resultando una serie en la que nos falta (una vez más) el sol bemol, además de observar la repetición del si bemol en tres ocasiones y el la bemol en dos. Por otra parte, la repetición del si bemol es fácilmente justificable por interés melódico.

La tercera melodía, desarrollada en los compases diecinueve y veinte, de una forma harto más compleja al aparecer fraccionada entre varios instrumentos, aunque en esencia se puede observar en el clarinete en la, cuenta con la peculiaridad de configurar una serie de doce sonidos completa. Las notas de la misma parecen estar agrupadas en tres bloques de cuatro notas, cada uno de los cuales nos sugiere la forma de un acorde de séptima disminuida en primera inversión desplegado en una melodía horizontal. Destaca la presencia de una melodía dodecafónica íntegra, aunque su papel no es una regla definitiva que afecte al resto de melodías.

La cuarta y última melodía de este tema, la cual abarca de los compases veinte al veinticuatro, fraccionada asimismo, aunque el clarinete en la nos la presente íntegramente, es considerablemente imperfecta, puesto que, además de faltarle el re y el do sostenido, cuenta con la repetición por dos veces de cuatro de sus notas: el sol, fa sostenido, do y re sostenido.

Tema III:

Este tema, el cual nos abarca sólo seis compases, del veinticinco al treinta, siguiendo su propia correspondencia numérica, es el que menos melodías posee, solamente dos, además de ser el más imperfecto y discutible técnica y estéticamente.

La primera melodía va de los compases veinticinco al veintisiete y es desarrollada por la flauta. Esta melodía carece de un mínimo de consistencia

que nos permita calificarla como vagamente dodecafónica, puesto que carece de cinco notas susceptibles de una secuencia de este tipo: do, sol, la, la sostenido y si. Cuenta con la repetición del re en tres ocasiones, así como la duplicación del do sostenido y el fa sostenido. Sin embargo, resulta más curiosa la disertación que Theodor W. Adorno hizo sobre la misma en su libro dedicado a Alban Berg en el cual desarrolla una serie de ensayos, uno de los cuales está dedicado a esta obra⁸. En el mismo, Adorno plantea como una clara falta de rigor que lo diferencia de su maestro Schönberg el que en los compases veintiséis y veintisiete repita el mismo esquema de nota a contratiempo ligada a una negra, puesto que le quitan el sentido de variación continua que se le pretenda dar tanto a la música atonal como dodecafónica. Por otra parte, esta vacilación rítmica la considera como característica de la música y la propia personalidad de Alban Berg, no poseedora del rigor de su maestro, a la hora de desarrollar frases musicales, defecto compensable por la mayor calidez de su música.

La segunda melodía va del compás veintisiete al treinta, presentada escalonadamente por la flauta, el oboe y el clarinete. Esta melodía posee una serie dodecafónica sin el si bemol, y con tres variantes distintas según los distintos instrumentos presentes en la secuencia escalonada. En la primera de ellas, tenemos ocho notas básicas (también presentes en los sucesivos escalonamientos) seguidas de dos nuevas de las que el fa sostenido es nueva y el fa natural repetida; en el segundo escalonamiento se añaden tres notas nuevas a la secuencia de las que el mi bemol y el re bemol son repetidas mientras que el re natural es nueva. En el tercer y último escalonamiento aparecen hasta cinco notas nuevas, de las cuales tenemos ya cuatro repetidas: mi, do, fa y sol bemol; pero aparece el la bemol como nota nueva. La conclusión se basa en que las ocho notas iniciales y repetidas en cada escalonamiento son originales e irrepetidas, pero a cada escalonamiento van apareciendo una nota nueva que en un total de tres nos configuran la secuencia de once notas de esta melodía. Aunque su estructura parece

⁸ ADORNO ... "*Alban Berg*". Madrid. Alianza Editorial. Colección Alianza Música. Vol. 51. 1990.
Página 98

caótica, en realidad parece poseer una lógica interna superior a las melodías anteriores.

Las subsiguientes variaciones de este primer movimiento utilizarán todo el material melódico que hemos analizado en estas páginas, por lo que lo más oportuno es no entrar en ese terreno y pasar a analizar el siguiente movimiento.

SEGUNDO MOVIMIENTO:

En este movimiento, a diferencia del anterior, las melodías se acoplan con mayor exactitud a series de doce sonidos, por lo que la construcción de los temas aquí utilizados es más rigurosa y válida al mismo tiempo. Vamos a analizar todas y cada una de las melodías principales que aparecen tanto en los cinco temas como en el tempo primo, en cuyo último caso guardan una relación muy estrecha con los anteriores, como veremos sucesivamente.

En el "Tema I" disponemos de dos melodías, como habremos podido observar durante el análisis macroformal del movimiento, por lo que iniciaremos nuestro trabajo por la primera de éstas, expuesta por el violín de varias formas consecutivas alterando ligeramente el orden de aparición de sus notas (no en esencia) desde el compás 241 hasta el 260. La serie es rigurosamente dodecafónica, en tanto que no se produce ninguna repetición de nota hasta constituir las doce de la serie, y su consistencia temática es considerable puesto que será utilizada posteriormente, como podremos ver más adelante.

La segunda melodía o "melodía 2" viene a continuación, desde el compás 261 al 271, y cuenta con la peculiaridad de que es repetida literalmente en dos ocasiones consecutivas, produciendo en el espectador la sensación de que ésta podría llegar a ser monótona, de no ser porque pasa del oboe a la trompeta, no exactamente al principio de la segunda serie, pero evitamos este lastimoso efecto. Está acompañado de un rico dibujo acórdico que genera melodías secundarias y acordes básicos que podremos comentar brevemente en el siguiente capítulo aprovechando otro objeto de comentario.

El “Tema II” se desarrolla en una melodía principal que no llega a ser totalmente dodecafónica, al faltarle el la bemol. Pero, curiosamente, una voz con función puramente acórdica llevada a cabo por el contrafagot nos presenta el mencionado la bemol, lo que permite deducir que en esta melodía ha creado Berg un pequeño campo armónico dodecafónico, quizás todavía muy rudimentario (no tiene punto de comparación con los que presentará Schönberg en sus obras maduras) pero efectivo. La melodía ocupa sólo tres compases, pero se repite en tres ocasiones transportando la altura de las notas a otras tesituras, desarrollándose el primer caso desde el Mi, el segundo desde el La, el tercero desde el La bemol y el cuarto desde el Sol, aunque en el último caso modifica las últimas notas del grupo. También varía la disposición tímbrica en cada entrada para darle mayor variedad, de tal modo que en el primer caso la lleva el violín, en la segunda entrada la trompeta, la tercera nos la presenta el fagot y la cuarta y última mediante una textura puntillista presentada por toda la familia de instrumentos graves del conjunto.

El “Tema III” es uno de los más ricos de toda la obra, al ser susceptible de un complejo desarrollo contrapuntístico, como podremos comprobar más adelante. La melodía nos presenta una serie dodecafónica completa, con la particularidad de que las cuatro primeras notas de la serie se repiten consecutivamente bajo la misma disposición, para luego aparecer las restantes notas pese a más de una repetición de algunas de las mismas. Ocupa sólo desde el compás 283 al 293, pero aparecerá incrustada dentro del “Tema IV”, sometida a complejas figuraciones contrapuntísticas que incluyen la inversión, con juegos de aumentación y disminución al mismo tiempo. En esta melodía surge todo el espíritu artesanal de Berg, dominando a la perfección todos los recursos del contrapunto clásico.

La melodía que ocupa el “Tema IV” nos desarrolla una serie completa, sin carecer de ninguna nota, además de explayarse mediante complejos juegos de imitación en canon desde el compás 294 al 321. Primeramente nos desarrolla de forma íntegra las doce notas de su serie, con la única repetición del re, para luego volver a repetirnos los sonidos del siete al once de la serie con la nueva

inclusión del re, y terminar con la repetición de cuatro notas ya escuchadas previamente.

Hay que tener presente que la mencionada melodía surge del trabajo contrapuntístico del “Tema III”, por lo que el rigor dodecafónico de la misma se ve complementado por el citado desarrollo que le confiere mayor unidad.

El “Tema V” comprende dos melodías básicas, la primera sólo ocupa el espacio comprendido entre los compases 323 y 325, pero desarrolla una serie completa con la particularidad de que sólo nos presenta la repetición de dos notas consecutivas, el fa y el la, las cuales no afectan a la coherencia interna de la misma.

La siguiente melodía se explaya también durante muy pocos compases, concretamente entre el 325 y el 329, es también completamente dodecafónica, aunque cuenta con la repetición del sol, así como el dibujo melódico: mi, do sostenido y re,...el cual forma junto con el fa un grupo de cuatro notas cuya repetición variando el orden de las mismas constituye un motivo de variación felizmente empleado por nuestro compositor, como se puede observar en la partitura.

Finalmente, llegamos a las melodías del “Tempo I”, el cual asume un carácter de reexposición de las melodías del “Tema I”, cosa que se puede certificar con exactitud si observamos como la primera de las melodías, desarrollada entre los compases 331 y 349, a través de varias repeticiones, es una inversión de la “Melodía 1” del “Tema I”, además de utilizar el mismo juego tímbrico protagonizado por el violín.

Por último, en los compases finales antes de llegar al “Punto de Palíndromo”, o sea, desde el 350 al 360, el compositor completa la reexposición con el uso simultáneo de la “Melodía 2” del “Tema I” y su inversión.

Sin embargo, aunque el uso de esta singular estructura contrapuntística puede llegar a ser un magnífico colofón a la microestructura melódica de este movimiento, hay un pero, y es que la forma original de la melodía formando una serie carece de sus tres últimas notas en la segunda repetición de la misma, de tal suerte que esta serie aparece totalmente incompleta y enturbia una

construcción que parecía considerablemente sólida. Este es, quizás, uno de los poquísimos puntos débiles a nivel formal de la obra.

Las melodías de este segundo movimiento, más elaboradas en sentido dodecafónico que las del primero son representadas en forma de retrogradación a partir del compás 361, lo que hace superfluo explayarse en un análisis del todo innecesario, sólo valorar su inmenso rigor formal que el compositor sabe esconder a los oídos del espectador gracias a una inmensa imaginación tímbrica que comentaremos en el siguiente capítulo.

Todo el objeto de análisis de este capítulo, la microforma melódica de la obra, se diferencia en un aspecto fundamental de las obras dodecafónicas maduras, y es en que éstas poseerán una única serie que se encargará de regir toda la obra de principio a fin, sirviéndose el compositor de todas las transposiciones y elaboraciones contrapuntísticas que vinieran al caso. En cambio, esta obra está continuamente mariposeando de una serie a otra, sin acabar de entender el compositor el sentido y las posibilidades de este nuevo lenguaje, por lo que debemos considerarla como una obra experimental de transición, carente totalmente de unidad en sentido serial, cosa que el compositor compensa gracias a su gran concentración macroestructural, la cual ya fue objeto de estudio en el primer capítulo.

DETALLES ANALIZABLES:

La presente obra es muy rica en una serie de detalles que no son encuadrables dentro de los dos capítulos anteriores, pero sin los que el análisis debería parecer considerablemente incompleto. El título del capítulo parece ser un tanto forzado, pero el lector comprenderá en las siguientes páginas la razón de ser del mismo. Huelga señalar que resulta indispensable el manejo de la partitura al lector de este capítulo, merced a la gran cantidad de menciones que remitiré a la misma (se aconseja servirse de la versión pintada presentada por el autor del presente trabajo, cuyas claves aparecen señaladas en una hoja anexa).

El primer detalle cuya vista resulta peculiar es el uso que el compositor hace a lo largo de la obra de los nombres de los compositores de la “Escuela de Viena” en acróstico merced al uso de la notación alfabética alemana, los cuales

ya aparecen en la introducción sin número de compás que ya comentamos en líneas anteriores. Cabe considerar que la presencia de estas alusiones cumplen un papel semejante al de una mera cita melódica, quizás sólo apreciable por el propio destinatario, o bien un espectador advertido (como nosotros), pero esta mención aparece de forma repetida como podemos observar en el primer movimiento entre los compases 166 y 169 por parte de la flauta, apareciendo la melodía adscribible al nombre de Arnold Schönberg, la cual se repite en la transición del segundo al tercer movimiento mediante la aparición progresiva y consecutiva de todas y cada una de las notas de la melodía con su nombre llevada a cabo por el piano; la trompeta, el fagot, el oboe y el flautín la utilizan a varias octavas entre los compases 687 y 690, quizá en correspondencia con su reexposición en el último movimiento (siguiendo las directrices macroformales antes mencionadas). Por último, reseñar que dentro de la coda, en los seis compases finales de añadido vuelven a aparecer las melodías que dan nombre a los tres miembros del grupo (y no sólo Schönberg, como había ocurrido hasta este momento), entre los compases 781 y 784, pasando del trombón (acróstico de Schönberg) a la trompa primera (con el acróstico de Webern) y de allí a la trompeta (acróstico de Berg),...dejando la obra ya virtualmente finalizada, a la espera de cuatro notas presentadas por el violín solista. No olvidemos también que el uso de la primera melodía en el primer movimiento utiliza implícitamente la serie alfabética de estos nombres, así como el principio de la segunda, aunque este detalle ya ha sido largamente comentado en el capítulo anterior.

El segundo detalle a considerar es que Berg no respeta radicalmente la condición de utilizar rigurosamente cada uno de los solistas en el movimiento que le corresponde (antes de llegar a su participación conjunta en el último), como ya comentamos en el capítulo correspondiente a la macroforma. Destaca el hecho de que en el primer movimiento, en el cual el piano actúa como único solista ante todo el conjunto de viento, aparece muy levemente, casi como un fantasma, el violín solista en los compases 111 y 112, con unas notas que representan las cuerdas al aire del violín: sol, re, la, mi; agrupadas en dos

pares de notas repetidas, cuya aparición es casi imperceptible y de intención desconocida.

En cambio, la aparición del piano en el segundo movimiento (al cual la función de solista le corresponde al violín), parece tener un papel más justificable desde varios puntos de vista, al estar situada justo en el “Punto de Palíndromo”(compás 360), abarcando una disposición simétrica en torno al mismo a través de doce sonidos en el do sostenido de la segunda línea adicional inferior en clave de fa, contando con la posibilidad de ser doblado por el contrafagot. Seis sonidos se disponen antes del mencionado punto y los seis restantes a continuación, siguiendo un sentido de paralelismo lógico en el punto más riguroso de toda la obra. La justificación nos la deja entrever Boulez en las notas a la partitura con el calificativo de “medianoche esotérica”(traducción libre del francés), aunque su razón parece encontrarse en el suceso de la todavía reciente muerte de Mathilde Schönberg, el 22 de Octubre de 1923, unos cuantos meses antes de la finalización de la obra, con la cual guardaría una relación de cita sólo comprensible para el círculo restringido de amigos íntimos del maestro Schönberg (Hay quien ha querido ver en esta mención una especie de misteriosa llamada del destino o de la muerte, o quizás un golpe de la vida, la interpretación es muy compleja y difícil de conocer con total exactitud).

El cuarto detalle a comentar hace referencia a la peculiar forma con la que Berg realiza los enlaces entre cada uno de los movimientos. Dejando por sentado que el primer movimiento se distingue de los demás por tener como solista exclusivo al piano y el segundo el violín, mientras que el tercero y último utiliza simultáneamente a los dos, resulta peculiar la muestra con la que marca el paso de un movimiento a otro, puesto que cada uno de ellos está encadenado con el anterior a través de una especie de señal de “attaca”, término que no es utilizado particularmente en esta obra, pero el sentido del efecto es semejante. Al no tratarse de movimientos cerrados, el recurso consiste en introducir el instrumento solista que se incorpora en el movimiento siguiente de forma casi imperceptible en los últimos compases del movimiento que finaliza;

concretamente, en el final del primer movimiento, el violín suena junto con el gran tutti del conjunto en el último compás de éste (compás 240), ya con la nota que le servirá de inicio a su intervención solista de arranque en el segundo movimiento, un si del segundo espacio adicional en clave de sol, que seguirá sonando cuando el conjunto se quede en un pianíssimo súbito con la parte de metal solamente, actuando como una especie de “encadenado”, por utilizar un término sacado del lenguaje del análisis cinematográfico el cual hace referencia a la unión entre dos secuencias distintas mediante un cambio gradual de plano en el que coexisten partes de una secuencia y la siguiente.

La unión entre el segundo y el tercer compás es todavía más original si cabe, en tanto que el piano aparece progresivamente como un elemento totalmente ajeno al discurso musical que se está llevando a cabo, realizando progresivamente la melodía que utiliza el acróstico del nombre de Arnold Schönberg y que ya tuvimos ocasión de analizar en capítulos anteriores, pasando de un matiz de pianíssimo a uno de triple forte progresivamente, a medida que se van incorporando una a una por adición las notas que forman la mencionada célula melódica (Ver de compases 476 a 480). Este segundo tipo de enlace es realmente muy interesante a nivel musical, además de participar el papel simbólico del nombre de su maestro Schönberg, formando parte de una especie de programa esotérico que acompaña la obra, el cual sólo parece accesible al propio círculo de amistades y discípulos que frecuentaba nuestro compositor.

El quinto aspecto a considerar es el uso de microtonos en una melodía secundaria del violín. Resulta digno de comentar el uso de estos intervalos, cuya necesidad había sido predicada por Ferruccio Busoni pocos años atrás (sobre 1907) y cuya utilización sistemática sería llevada a cabo por aquel entonces por el compositor checo Aloys Haba. Resulta difícil poder definir la razón por la que Berg los utilizó en esta obra, probablemente por aumentar el potencial expresivo de la obra, o simplemente el cromático,... todo parece ser resultado de una infracción tan alegre como poco disimulada que implicara una ampliación de las fronteras de lo ya establecido; el resultado no sería el ampliar

el campo de material sonoro como hizo Haba, sino aumentar el principio infinitesimal de la composición⁹. Berg repite el modelo en otras partes de la obra como en el compás 441 (resultado del principio palindrómico de este movimiento) y en los compases 533 y 712-713, en este último caso como consecuencia de la reexposición del material temático llevada a cabo en el último movimiento. Destacar que no es ésta la primera ocasión en la que Berg utilizó los cuartos de tono, puesto que en su ópera “Wozzeck”, anterior a esta obra, ya los utilizó.

El sexto detalle a considerar es el uso de una especie de tema rítmico en forma de ostinato en el segundo movimiento, que por la propia lógica interna de la obra vuelve a aparecer en el tercero. Este tema rítmico (marcado muy claramente en la partitura) aparece por primera vez en el compás 297 a través de dos instrumentos de tesitura grave (trombón y contrafagot), para luego repetirse en una octava inmediatamente superior en el compás 300 con el trombón y la trompeta, los cuales repiten este mismo diseño a una octava más alta en el compás 301; fijémonos como el trombón actúa como instrumento comodín de este discurso, jugando con otros instrumentos. Posteriormente, el violín lo utiliza en el compás 304, pero ya no al unísono, sino por séptimas menores creando un efecto de doble cuerda, justo a una octava más alta del último pasaje, lo que crea una sensación de clímax temático muy singular en el conjunto del fragmento. Posteriormente, vuelve a aparecer en el compás 306 y 307 con el clarinete bajo y el fagot sobre un do sostenido, justo en aumentación al doble de su duración original, que desaparece en su siguiente aparición al volver a las duraciones originales en el compás 308, aunque la última nota del diseño rítmico abandona la recurrencia a una nota fija que se había llevado a cabo para ascender un semitono hacia arriba. Fruto del uso del palíndromo, este diseño vuelve a aparecer literalmente en la segunda mitad del movimiento, sólo con la diferencia de utilizarse en retrogradación, porque por lo demás se sirve de los mismos dibujos rítmicos y tímbricos (los mismos instrumentos), desarrollándose todo esto desde el compás 413 hasta el 424.

⁹ ADORNO ... “*Alban Berg*”. Madrid. Alianza Música. Vol. 51. Nota a pie de página. Pág 96.

También vuelve a aparecer en el tercer movimiento, aunque en este caso lo hace ya desde el principio, a través de un esquema de repetición consecutiva en disminución al doble desde el compás 482 hasta el 483, seguido de una aparición en aumentación entre el 483 y 484, en la cual pasa del violín (como en el fragmento anterior) al piano y utilizando en formación acórdica las cuatro primeras notas de la primera melodía en el primer movimiento. Más adelante, ya en el “Rondo Rítmico”, aparece creando acordes en el compás 539, para luego volver a aparecer siguiendo literalmente la misma disposición que en el segundo movimiento (con sus respectivas progresiones por octavas y con los mismos instrumentos) desde el compás 545 al 549. Vuelve a aparecer creando una melodía entre el compás 564 y el 565, seguido de una risposta por parte del clarinete bajo y el fagot entre el 565 y el 566. Justo antes de llegar al “Punto de Palíndromo” del tercer movimiento vuelve a aparecer en el piano (del compás 627 al 629) con un re bemol grave. Justo después de este punto vuelve a aparecer (es lo primero que se oye) con la misma nota y tesitura por parte del contrafagot (compás 631), para luego desfigurarse con una melodía del mismo instrumento entre los compases 632 y 633. Muy poco más adelante, en el compás 643 crea unos acordes a pesar de que la melodía se encuentra ya desfigurada, cosa que ocurre con el violín entre el 676 y 677. Finalmente, la melodía aparece ya por última vez en el piano a través de un tema en disminución que va bajando de octavas consecutivamente en sus cuatro apariciones, desde la primera en el compás 685, las siguientes en los compases 686 y 687, para llegar a la última en el 689...siguiendo en todo caso la lógica interna que preside la obra, la cual afecta plenamente a todo el material temático que allí aparece.

Un nuevo detalle, el séptimo, a considerar es el uso de tres métricas distintas de forma simultánea que aparecen entre los compases 303 y 307, todas ellas sobre el mismo tema melódico pero encajadas en sucesivas entradas canónicas: primero la que utiliza la aumentación mediante el trombón y la trompeta, luego la que hace la disminución a la mitad a través de las dos trompas y el clarinete en mi bemol, y finalmente la que hace la disminución a un cuarto sirviéndose del clarinete bajo y el fagot. Este fragmento es una

muestra de la singular maestría contrapuntística de nuestro compositor, y un detalle de cómo los temas utilizados se sirven de una lógica interna tal que permite estos artificios de tal virtuosismo creativo. El mismo efecto se repite en sentido retrógrado desde el compás 414 al 418.

En octavo lugar vamos a mencionar la forma en que el violín solista desarrolla de modo repetido a lo largo de toda la obra una serie de figuraciones melódicas que en realidad no son más que los acordes de acompañamiento que hasta aquí han aparecido, como podemos ver en los compases 339 y 341, con la intención de servirse del mismo como instrumento acompañante sin eliminar sus posibilidades técnicas y virtuosísticas. Además, siempre hablando del violín solista, podemos observar como las cuatro primeras notas del tema inicial del segundo movimiento que podemos ver en los compases 241-242 y 246-247, aparecen de nuevo en forma figurada de gran ornamentación, aunque en sentido retrógrado entre los compases 473-476 y 479-480, eliminando el compositor el efecto de repetición exacta del mencionado dibujo y restando cualquier posible efecto de monotonía que resultaría de todo esto.

Seguidamente, como noveno detalle, y un tanto en consonancia con el rasgo anterior, pero aquí haciendo referencia a todo el conjunto, cabe destacar la forma en que el compositor reexpone material armónico u acórdico de un fragmento a otro de la obra, con la misma intención de variedad que la antes mencionada. Un recurso que utilizará repetidas veces en la obra consistirá en tomar un sistema por acordes y desplegarlos en líneas melódicas en la reexposición de tal manera que las mencionadas líneas seguirán consecutivamente todas y cada una de las notas del acorde. Un buen ejemplo de este procedimiento, que Berg utilizará a lo largo de la obra en repetidas ocasiones, lo podemos ver en las armonías de los compases 260 y 261, creadas por unas melodías complementarias de la principal que desarrolla el oboe, y llevadas a cabo por el corno inglés, la flauta, y los dos clarinetes en mi bemol y si bemol; estas armonías aparecen totalmente desplegadas en figuraciones pianísticas en el compás 515, demostrando uno más de los recursos de que se sirve el compositor para eliminar cualquier sensación de monotonía fruto de la repetición temática.

El siguiente detalle es muy singular, puesto que es fruto de la peculiar forma que adopta el tercer y último movimiento del concierto, en el cual actúan simultáneamente los dos solistas, así como se reexponen los materiales melódicos de los dos primeros movimientos, en ocasiones simultáneamente, creando complejos problemas de acoplamiento que Berg soluciona con algunos recursos muy singulares. Uno de ellos lo podemos observar entre los compases 544 y 549, donde el material melódico del primer movimiento lo expone el piano solista y el del segundo el violín junto con el grupo de viento. Este recurso se invierte entre los compases 577 y 601, puesto que allí el material del segundo movimiento lo lleva el piano y el del primero el violín con el grupo de viento. Ahora bien, no pensemos que el violín se acopla continuamente al grupo de viento, como ejemplo veamos cómo entre los compases 550 y 565 el material del primer movimiento lo lleva el violín y el del segundo el propio grupo de viento. En todos estos casos podemos ver como el compositor recurre al acoplamiento simultáneo de los dos materiales melódicos; sin embargo, también hay casos en los que recurre a una alternancia consecutiva entre materiales de un movimiento y otro de una forma semejante a un “hoquetus” medieval, como podemos ver en el uso que se hace entre el compás 602 y 606 del material del primer movimiento por el grupo de viento madera, mientras que los dos solistas responden en los 607-608 con el del segundo, para volver seguidamente del 609 al 613 con el primero y el mismo grupo, y de nuevo al segundo con los solistas en los compases 614-615. Estos detalles demuestran el alto nivel de artesanía creativa en Berg, que desmienten el sambenito de compositor poco riguroso que muchos críticos le han situado, quizás injustamente.

El último detalle hace referencia al final de la obra, el cual rehuye casi el aspecto de un finale clásico para optar por seis compases de complemento en el cual los distintos materiales temáticos van desapareciendo gradualmente hasta casi liquidarse en el silencio, del cual surgieron al principio de la obra, interpretándose esto como una consecuencia lógica del desarrollo interno de la obra¹⁰, los temas desgastan su material hasta una especie de imaginaria

¹⁰ ADORNO “*Alban Berg*”. Madrid. Alianza Música. Volumen 51. Pág 107.

extinción. En esta especie de coda final el piano sostiene en calderón las cuatro notas que inician el segundo movimiento, mientras va apareciendo en retrogradación todo el dibujo melódico que aparece al principio del mismo, hasta que las cuatro notas iniciales las expone el violín en un pianísimo acompañado de pizzicato. Mientras tanto, los demás temas se han estructurado en cuatro grupos seguidos de alternancia tímbrica entre cada uno de los distintos instrumentos del grupo de viento, aunque sólo se distingue el tema que se utiliza al principio de la obra con la introducción en acróstico de los nombres de los tres miembros de la Escuela de Viena: Schönberg, Webern y Berg...digno colofón a la obra, a la par que dramático por conducirnos atterradoramente al silencio que, al fin y al cabo, es la antítesis de la música y hacia donde ésta se dirige una vez finalizada.

A MODO DE CONCLUSION

Para terminar el presente trabajo, quiero hacer una última matización al lector a través de unas palabras del propio Berg extraídas de una carta que escribió a su maestro Schönberg al componer esta obra, en las cuales intenta hacernos ver que, a pesar del inmenso rigor que se puede apreciar en la misma, la finalidad última no reside en su exagerado sentido de la alquimia numérica que hemos podido observar: *“Puedo decirle, querido amigo, que si los partidarios de la música programática (si aún queda alguno) pudieran llegar a saber la cantidad de amistad, amor y referencias humanas y espirituales que solapadamente he introducido en estos tres movimientos, se volverían locos de alegría...”*¹¹. Pienso que estas líneas resumen claramente el propio espíritu del compositor, estado último que motivó la obra, el que debe presidir la auténtica comprensión de la misma.

¹¹ MORGAN ... *“Música del Siglo XX”*. Akal Música. Volumen 6. Pág 238.