

# *Contenidos*

Introducción	3
Terminología	4
Serialismo: causas	5
Serialismo y tonalidad	7
Serialismo y tematización	9
Serialismo y serendipia	11
Serialismo integral: atisbos	18
Conclusión	20



---

# Introducción

El presente cuadernillo está elaborado y construido alrededor de citas acerca del serialismo, desde sus mismos orígenes hasta llegar a

Pierre Boulez, a quien está dedicada esta conferencia. Las opiniones que se recogen están seleccionadas y organizadas según los temas a los que deseo referirme en cada momento. Si empleo citas de autores muy variados es con la intención de paliar la falta de perspectiva histórica que nos aqueja acerca de este fenómeno. Tiempo, historia y objetividad acabarán dando razón precisa de la importancia y significación de la técnica serial en nuestro siglo. Hoy, tan cerca históricamente, sólo podemos suplir la carencia de distanciamiento con el análisis comparativo de enfoques múltiples y diversos, que nos empujen a detectar cualquier grave discrepancia como posible error de paralaje.

Doy por sabida la técnica serial básica. Inversiones, retrogradaciones, inversiones retrógradas, permutaciones y otros procedimientos no serán objeto de este estudio, pues existe abundante referencia sobre ellos. En efecto, se conocen incluso demasiado (demasiado en cuanto a que parecen ser el único elemento por el que se juzga —e incluso se condena— la técnica y la estética serial). Por el contrario, el pensamiento creador que *hace necesaria la invención serial* es virtualmente desconocido y, desde luego, escasamente explicado e interpretado en nuestras aulas. Este es el objetivo que pretendo cumplir en estas páginas.

Puede parecer extraño y redundante, quizá incluso malintencionado o impúdico comenzar una aproximación a la obra de Boulez por un repaso de la historia del serialismo. En mi opinión este acercamiento histórico es conveniente, necesario, y hasta imprescindible. Nuestro entorno musical inmediato es de una tal pasividad —cuando no activamente hostil— en lo que a la música contemporánea se refiere, hay una tal escasez de conocimientos básicos y reflexión profunda sobre el fenómeno compositivo y es tal el cúmulo de ataques y censuras recibidos por cuanto compositor no se halle en perfecta concordancia con los no demasiado generosos márgenes establecidos por quien tiene poder para establecerlos, que un fenómeno de tal importancia histórica —y, ya, tal antigüedad— como la serialización se convierte bien en bandera a seguir meramente por sus aspectos teóricos, ignorando los formales y estéticos que le dan causa y razón de ser —y, en última instancia, acabarán por trascenderlo—; bien

en algo que sigue aún sin ser comprendido, aceptado ni asimilado por nuestra cultura musical. Quiero a este respecto citar a Luis de Pablo en frase escrita en 1968 pero que no ha perdido, desgraciadamente, vigencia alguna.

---

“...Este es muy claramente el caso de los últimos reductos en los que el concepto de armonía funcional sigue reivindicando para sí el apelativo exclusivo de “música”. Corriente que empezó por considerar letra muerta la experiencia de la Escuela de Viena, que más tarde tuvo que aceptarla como experiencia límite y que por último se bate en retirada, no sin invocar un derecho a la vida que nadie le niega, ya que nadie cuyo tiempo tenga un valor lo pierde en batirse contra fantasmas, llámense estos como quieran llamarse.”

*Aproximación a una estética de la Música contemporánea.* Luis de Pablo.

---

## Terminología

Se verá en las citas que ilustran estas páginas como los diversos autores han empleado como conceptos más o menos sinónimos

las expresiones: “*dodecafonismo*”, “*dodecatonismo*”, “*serialismo*”, “*técnica de composición con los doce sonidos*” e incluso algunas otras más. Por fidelidad a la exactitud de la cita he mantenido esta disparidad de criterios. No obstante, creo oportuno y aclaratorio manifestar mi punto de vista: en el momento actual la denominación más fiel y menos confusa es la de “*serialismo dodecafónico*”, lo que comento con mayor extensión en las entradas adecuadas del cuadernillo “*Léxico*”, que es parte del material entregado para esta charla. Mencionarlo aquí sólo tiene por objetivo eliminar una posible ocasión de duda. Por parecida razón me interesa destacar el correcto significado de la palabra “*atonal*”. Quiere, única y exclusivamente, referirse a música que no hace uso de las premisas armónicas, melódicas ni formales de la tonalidad. Por lo tanto existe no una sino muchas músicas atonales que no son seriales dodecafónicas, existen posibilidades de serializar elementos dentro de la tonalidad y, ante todo, atonalidad y serialismo no son en absoluto términos sinónimos, ni tampoco contrarios.

---

“...De hecho, el serialismo surgió en parte como medio de organizar más coherentemente las relaciones empleadas en la música «atonal libre» pre-serial...” “...La teoría de las relaciones seriales en particular es una extensión de la teoría atonal básica aquí presentada, no una alternativa a la misma”

*Basic Atonal Theory.* John Rahn.

---

## **Serialismo: causas**

Es normal escuchar continuamente las afirmaciones más diversas sobre el origen del serialismo dodecafónico, frecuentemente sin

examinar los documentos u opiniones de sus autores. Entre las más extendidas y peor intencionadas está la de que se trata de una ruptura drástica —posiblemente gratuita— con la tradición musical occidental. Lejos de ello, como pasamos a examinar en las citas siguientes, responde a una necesidad profundamente sentida y al deseo de proporcionar orden en una situación musical en que era, a todos los efectos prácticos, inexistente.

---

“...El paso siguiente dentro de esta evolución, a juicio de Webern, lo dio Arnold Schönberg al totalizar el universo sonoro a los doce grados de la escala cromática (el mal llamado dodecafonismo, más propiamente bautizado por su autor como “técnica de series” o “técnica de los doce sonidos”), posibilitando así un paso al frente, en verdadero protagonista, del contrapunto con valor de eje en la música.

El lenguaje sonoro ha alcanzado así otro universo más en su sistemático aprovechamiento de los medios puestos a su disposición. Webern, incluso, llega a vaticinar un futuro empleo de los intervalos menores que el semitono, que en aquellos años —1933— estaban siendo examinados por Aloys Hába en Praga y por Julián Carrillo en México, afirmando que posiblemente no se estuviese maduro aún para su utilización.”

*Aproximación a una estética de la música contemporánea.* Luis de Pablo.

---

“...En innumerables discusiones con Hauer habíamos tratado de la necesidad imperiosa de situar la nueva música sobre una base cromática en la cual todas las notas desempeñaran análogas funciones y, por consiguiente, ninguna tónica, dominante o nota principal ejerciera ningún papel predominante, todo ello varios años antes de que Schönberg expusiera su teoría dodecatónica.”

*Tonalidad, atonalidad, pantonalidad.* Rudolf Reti.

---

“...El problema consistía sobre todo en integrar los avances de 1908-13 con la herencia de los siglos XVIII y XIX. La pretensión de Schönberg, como confió privadamente a un amigo en 1921 cuando le dijo que su invención del serialismo aseguraría la supremacía de la música alemana durante los siglos venideros, no es un mero ejemplo de esa arrogante patriotía prusiana tan típica de los habitantes no prusianos de los estados alemanes fronterizos. La

tradición central era, de hecho, alemana, y la creciente influencia de la música rusa y francesa resultaba tan amenazadora para su integridad como las propias innovaciones de Schönberg y su escuela. Se trataba pues de reconstruir y de conservar esta integridad.”

*Schoenberg.* Charles Rosen.

---

“...pero lo que quería Schönberg con la invención del serialismo era, a la vez, resucitar un antiguo clasicismo y hacer posible uno nuevo. Y a mayor abundamiento, el serialismo fue desarrollado paso a paso a partir de los rasgos más tradicionales de la música occidental.”

*Schoenberg.* Charles Rosen.

---

“...En este sentido el desarrollo de la idea serial puede ser visto no como una ruptura radical con el pasado sino como una coordinación particularmente brillante de ideas musicales que se habían desarrollado en el pasado reciente.”

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*

(Artículo “*Twelve-note composition*”, tomo 19) George Perle, Paul Lansky.

Comprobamos en estas citas como el advenimiento del serialismo resulta de las consecuencias naturales del proceso hipercromatizante que había llevado a cabo la música postromántica. Schönberg, compositor que comienza por desarrollar una trayectoria eminentemente tonal o casi tonal, observa que los compositores de su época, notablemente los rusos y franceses, sustituyen el proceso cromático-funcional que había hecho señeros a los alemanes por un diatonismo no tonal que cuadra mal, que no cuadra en absoluto con los procesos tradicionales. A resultas de ello, sólo quedan abiertas ante él dos opciones: renunciar a todo atisbo de modernidad y persistir machaconamente en la técnica armónica tradicional o intentar refinar y quintaesenciar esta última hasta convertirla en un sistema nuevo que reúna potencial suficiente como para dar lugar otra vez a obras que tengan interés por sí mismas, no por su relación con un bagaje cultural y literario que, frecuentemente, las lastra. Es necesario recordar la hipertrofia de la música romántica, su orquestación desmesurada, sus desarrollos inacabables y —hay que decirlo— escasamente distinguibles de los pasajes expositivos para entender que Schönberg no podía, en buena conciencia artística, optar por la salida fácil y seguir con la técnica anterior. Debía reunir, resumir y destilar todo lo que conocía y amaba hasta hacerlo de nuevo operativo, de nuevo inmediato y capaz de conmover por su elocuencia, no sólo por

su grandiosidad. Podemos deducir de las citas antes expuestas que todo ello no responde al capricho ni la fantasía del compositor, sino, antes bien, a una de tantas y tantas técnicas que “flotan en el ambiente” en un momento histórico dado. De particular interés en este sentido es la cita de Rudolf Reti, en que observamos como Hauer, por las mismas fechas, anda obsesionado por su sistema de “tropos”, con el que también espera crear una música basada en el total cromático. Sabemos igualmente que en época muy anterior Charles Ives hizo experiencias con obras de parecidas características. Por otra parte, es necesario recordar que el manejo de los doce semitonos es inherente a las posibilidades de la tonalidad, que en tiempos muy anteriores a Schönberg ya era algo muy diferente a la simple referencia a una escala básica. Concluyendo: la causa primera del serialismo dodecafónico radica en el respeto — un auténtico respeto, no mimetismo— de la tradición más venerable. Siendo así, resulta absurdo, cuando no malintencionado, tratarlo como experiencia de ruptura. Vamos a examinar con alguna profundidad algunas de sus características más tradicionales.

---

## ***Serialismo y tonalidad***

Entre las diversas opiniones que acabarán constituyendo un día la muy necesitada historia crítica del serialismo dodecafónico hay dos, contradictorias entre sí, que necesitan comentario y respuesta.

La primera de ellas nos informa de que el serialismo resulta defectuoso por poseer la capacidad de incluir la tonalidad. La segunda versa sobre lo problemático de pretender hacer música que no sea tonal. A este respecto conviene analizar las siguientes citas.

---

“...Sin embargo, puede comprobarse fácilmente que la técnica dodecatónica como tal, desde el punto de vista de su mecanismo, no excluye totalmente la tonalidad. Basta un breve raciocinio para ver que la serie de doce tonos puede ser fácilmente establecida como una sucesión de triadas... ..No obstante, también la técnica facilita la exclusión de la tonalidad si uno se lo propone. Y este deseo, este consejo de abstención del uso de ningún elemento tonal, era fuertemente acentuado por Schönberg.”

*Tonalidad, atonalidad, pantonalidad.* Rudolf Reti.

---

“...La reconstitución de efectos tonales por medio del serialismo es algo que muchos consideran inútil e incluso, indigno. Schönberg y Berg lo enfocaron

con más profunda seriedad. Eligiendo adecuadamente sus series e ingeniosamente las transposiciones, Berg consiguió hacer aparecer el comienzo del Preludio de *Tristan und Isolde* en el medio de su *Suite lírica para cuarteto de cuerdas*, y un coral de Bach en su Concierto para violín. Por supuesto, la técnica serial representa una forma ingeniosa, pero tediosa y larga, de componer obras de Bach o Wagner. Pero era necesario mostrar la relevancia de la nueva técnica para la gran tradición alemana y exhibir su capacidad de abarcar —incluso textualmente si era necesario— las formas de la música tonal. Parecía que sólo después de haber logrado esto, se podría continuar trabajando en las formas que surgieran específicamente del serialismo.”

*Schoenberg.* Charles Rosen.

Queda por lo tanto claro una vez más que la motivación profunda del serialismo está firmemente radicada en la tradición, y, que dentro de sus premisas, puede ser incluida —*de hecho ha sido incluida*— la técnica tonal. Evidentemente, de cara a la consecución de un lenguaje nuevo esta característica resulta innecesaria, aunque nunca inútil. Schönberg insiste en que llegará un tiempo *en que las relaciones tonales no necesiten ser evitadas, pues ya no sonarán a tópico*. Y el sistema que cincela tiene muy en cuenta esta premisa. De particular interés es notar el muy distinto uso, documentado en las citas anteriores, que hacen de estas posibilidades autores como Schönberg —el creador de la técnica y, por lo mismo, como es natural, el más riguroso de los dos— y Berg. Más adelante examinaremos el papel, casi profético, de la actitud de Webern frente a la serie.

En cualquier caso, y a tenor de lo visto, debe evidenciarse cómo el serialismo dodecafónico incluye en sí la posibilidad de plantearse estilos, estéticas y condicionantes artísticos muy diversos. Llega el momento de someter a examen este fenómeno para llegar a conclusiones sobre su potencial y eficacia. ¿Debemos considerar que es una escuela, una técnica o una estética? Esta pregunta, aparentemente banal, es ni más ni menos que la clave de la comprensión tanto de lo que fue el serialismo dodecafónico como de lo que llegará a ser, en el momento de su advenimiento, el serialismo integral.

Vamos pues, como primera medida, a examinar más detenidamente las relaciones del serialismo con el pasado, lo que nos posibilitará la correcta apreciación de sus características y de las novedades que va a llegar a aportar históricamente.

---

# Serialismo y tematización

Un aspecto insuficientemente estudiado en nuestros círculos académicos es la raigambre tradicional del serialismo. Lo cierto es que la inmensa mayoría de las críticas o alabanzas que se profieren

contra él derivan del uso de las técnicas de transformación temática del contrapunto (inversión, retrogradación, inversión retrógrada) o de otras, más antiguas todavía (permutación). Se escuchan protestas contra el uso de estos tratamientos por su frialdad y cerebralismo, sin tener jamás en cuenta *que todos y cada uno de ellos han sido usados a lo largo de toda la historia de la música occidental por los mejores compositores, con la excepción ocasional de algunos operistas*. Por otra parte, el problema central del compositor, la correcta consecución de la forma, el correcto equilibrio entre diversidad y unidad dentro de la obra hace necesaria la utilización de elementos que, sin determinar el flujo musical, lo encaucen y den sentido.

---

“...Quien no sienta para cada obra una normación interna como una poderosa e irresistible presencia, no puede ser considerado como creador genuino, ya que no llega a presentar ningún objeto con capacidad de comunicación (repetimos una vez más que para que la comunicación exista será preciso que se establezca un lenguaje, con todos los requisitos que tal cosa supone y que hemos de ver técnicamente en seguida). Como también hemos dicho anteriormente hoy se nos impone la para algunos humillante constatación de que tal normación interna es perecedera, momentánea, y, en suma, limitada. Rebelarse contra ello, bien sea para afirmar lo contrario, bien para negarlo, no hace sino poner al descubierto la raíz romántica de quien no se resigna a aceptar un concepto provisional de lo humano, buscando la salvación de cada uno de nuestros gestos en una galería de arquetipos o refugiándose en un total nihilismo que es su exacta contrapartida.”

*Aproximación a una estética de la música contemporánea.* Luis de Pablo.

Por otro lado, un examen frío y sin prejuicios de las premisas seriales básicas nos revelará que en realidad las técnicas schombergianas no son sino un paso más dentro del camino, de la tematización. La teoría musical alemana, que ha informado (no olvidemos nunca que la etimología de *informar* viene de *dar forma*) toda la música tonal insiste en que la unidad temática conduce a la unidad de sentido. Veremos inmediatamente como la serie cumple básicamente estas funciones y otras más.

---

“...El sistema surgido de tal tendencia es conocido como “técnica de composición en los 12 tonos”. Esta puede compararse hasta cierto punto, con la variación de un tema, o sea, la deducción de nuevas variantes, latentes en la existencia de éste...”

*Ensayo sobre la evolución de la música en Occidente.* Erwin Leuchter.

---

“...Schönberg sabía muy bien que la tonalidad no sólo era un concepto armónico, sino también una fuerza estructural de la más alta importancia, ya que las relaciones armónicas influyen sobre las articulaciones musicales, las hacen aparecer como unidades y contribuyen así a la creación de formas. Por consiguiente, si él atribuía a este principio formal tan alta fuerza constructiva, tenía, naturalmente, que sustituirlo por otro de similar calidad y fuerza constructiva. Y creyó haber hallado esta otra fuerza integrando en su técnica una penetración motivico-temática hasta entonces inaudita en forma tan completa. Reemplazar una fuerza estructural (la tonalidad) por otra (acrecentada unidad temática) es verdaderamente la idea fundamental de la técnica dodecatónica.”

*Tonalidad, atonalidad, pantonalidad.* Rudolf Reti.

---

“...Antes de la adopción de la serie de doce sonidos propiamente dicha, comprobamos en Schönberg (tercera pieza del opus 23) la preponderancia acordada a una sucesión de sonidos, de alguna manera una figura musical única, encargada por su desarrollo y sus transformaciones de la organización tonal de una pieza. La aparición de la serie en Schönberg está por lo tanto ligada a un fenómeno temático; la serie, para él, es un «ultra-tema». Hasta el fin de su vida concebirá la serie como debiendo asumir una función equivalente al del tema en la música tonal”.

*Hacia una estética musical.*

(Artículo “Serie” de las “Notas para una enciclopedia musical”. Pierre Boulez.)

No cabe duda alguna, según vemos en estos comentarios, del papel predominantemente tradicional que la serie asume en sus comienzos. Un papel, de hecho, tan tradicional, que va a ser casi inmediatamente superado, o, al menos, cambiado y ampliado en cuanto a su significación.

# Serialismo y serendipia

*Serendipia*. He aquí una hermosa palabra cuyo uso va normalizándose en nuestra lengua. Su origen se encuentra en el libro de *Las mil y una noches*, en uno de cuyos cuentos, los tres príncipes de Serendip,

buscando ciertos objetos, encuentran otros mejores y más útiles. Por extensión, la palabra *serendipia*, de uso frecuente en el idioma inglés, se aplica al hecho de encontrar algo más trascendente y distinto de lo que se buscaba. En este sentido el fenómeno que nos ocupa ha constituido un fenómeno notable de hallazgo de posibilidades musicales inherentes a la serie que van mucho más allá de lo que se pretendía inicialmente.

Examinemos las premisas básicas del manejo de la serie, tal como fueron formuladas en su origen. Como resultado de ello, encontraremos en primer lugar cuáles son las debilidades aparentes de esta técnica, para acabar descubriendo los nuevos campos que abre.

- *Ninguna nota de la serie debe ser repetida antes de que hayan sonado las otras once.*
- *El orden de las notas de la serie debe permanecer inalterable mientras se use.*

---

“...El serialismo de Schönberg adopta como condición inicial la homogeneidad del espacio cromático. Cada nota es en teoría tan importante como cualquier otra y ninguna posee valor intrínseco alguno que la coloque por encima de las demás: su único valor viene dado por su lugar en la serie. El principio de no redundancia implica simplemente que deben ser respetadas las posiciones relativas dentro de la serie”

*Schoenberg*. Charles Rosen.

La razón de estas dos normas, al menos en teoría, es la de que produciendo toda la escala cromática antes de que llegue a repetirse un sonido lograremos que ninguno disfrute de preeminencia. Sin embargo, resulta evidente que no se ha tenido en cuenta la duración relativa de cada sonido. Es claro que si un sonido tiene una duración notablemente mayor que los otros once disfruta de excelentes posibilidades de constituirse en centro tonal. Las condiciones dinámicas, tímbricas y de ataque, también ignoradas en los estamentos iniciales del serialismo, pueden, con no menor eficacia, producir sensaciones de polarización, en principio ajenas al espíritu de estos postulados. Músicos de tal talla como Schönberg, Berg o Webern no han podido ignorar estos fenómenos. Es necesario suponer

que encontraron en el uso de estas técnica otras posibilidades musicales que compensasen de sobra esta aparente inadvertencia. Y efectivamente, como pasamos a comprobar, así ha sido.

Al principio, la serie se toma como una simple alternativa a la armonía funcional.

---

“...La serie, en el momento de ser creada como tal sistema—Schönberg, 1923—, era, ante todo, una forma de cumplir una doble función: garantizar la coherencia del discurso y sustituir el orden armónico funcional por otro igualmente válido y que fuera su consecuencia.”

*Aproximación a una estética de la música contemporánea.* Luis de Pablo

Muy rápidamente, los compositores descubren que el método serial, de la misma forma que cualquier otro método, no garantiza en absoluto la calidad de la música creada con él.

---

“...Pronto comprendí que la técnica dodecafónica no podía ser empleada como un método completo, suficiente para la obtención de música de estilo moderno. Era al mismo tiempo más y menos que esto. Con otras palabras, el mero hecho del empleo de esta técnica no prejuzgaba en nada el valor estético, el grado de inspiración y la vitalidad de una obra. Era preciso buscar más a fondo, investigar las bases técnicas, estéticas y filosóficas de la técnica dodecafónica y experimentar sus posibilidades y límites en intentos siempre nuevos.”

*Autobiografía y estudios.* Ernst Krenek

Esto, que a ojos de un compositor moderno suficientemente informado parece la obviedad misma, hubo de ser una horrible decepción para los creadores de la época. La tradición armónica funcional nos había dejado en tal situación que, dado un artesanado suficiente en las técnicas tonales, la propia costumbre auditiva guiaba el lápiz del artista. Lejos de ello, la música compuesta según la técnica serial necesitaba de un trabajo cuidadoso que la hiciera comprensible y disfrutable, un trabajo que *debía ser diferente en cada pieza*. Faltaba una tradición aural que nos condujese. Faltaba la consideración, bastante reciente, de la música como una gramática que no funciona sólo por la corrección de su sintaxis, sino por la evidenciación paulatina de sus normas internas durante su transcurso. Y es en esta situación en que el compositor descubre propiedades de la

serie que no eran las buscadas *a priori*, pero que acabarán por revestir una importancia y significación creativa de tal magnitud que sobrepasan en mucho a las expectativas iniciales.

En primer lugar, quizá por primera vez en la historia de la música occidental, se comienza a pensar simultáneamente en la micro, meso y macroforma como diversas manifestaciones de un único fenómeno.

---

“...Aquí, repentinamente la música de Webern se hace lúcida y cuidadosamente controlada; sus texturas, canónicas; sus formas, claras y simétricas. Es como si hubiese reconocido en una iluminación repentina la capacidad de la serie para asegurar una coherencia más globalizadora incluso que la que había sido lograda por los polifonistas del XVI a los que tanto admiraba. Del mismo modo que un canto llano en una misa de Josquin, la serie podía ser infinitamente reinterpretada; y como prescripción para un trabajo era aún más completa. Webern entendía la serie como una “ley”: en una de sus cartas escribe sobre su proceso compositivo y hace notar que el griego *nomos* significa tanto “ley” como “melodía”. Como ley, como una ordenación ideal del universo cromático del sonido, la serie podía dar lugar a una abundancia de contornos coherentemente relacionados, de la misma forma que las leyes de la estructura del hielo pueden generar una completa variedad de copos de nieve similares pero diferentes.”

*Modern Music.* Paul Griffiths

---

“...En Webern, por el contrario, la serie adopta inmediatamente el aspecto de una función de intervalos, otorgando su estructura de base a la propia pieza; esta es la definición que prevalecerá en los desarrollos futuros. En la Escuela de Viena, generalmente, la serie está considerada como un principio unificador de base, ligada a las formas clásicas del contrapunto. Tendremos la serie original, su inversión, su retrógrado y el retrógrado de su inversión, o sea cuatro tipos de engendramiento; además, estos cuatro tipos se aplicarán a los doce semitonos, lo que en total da cuarenta y ocho formas de base. Por este solo hecho de la transposición sobre los intervalos cromáticos se comprueba que la serie, para los vieneses, era conceptualmente un fenómeno horizontal susceptible de traslación sobre todos los grados de una escala, en este caso escala cromática. Las obras de Webern probaron que era mejor encarar la serie como una función jerárquica, generando permutaciones, que se expresan por una distribución de intervalos, independientemente de toda función horizontal o vertical. Por otra parte, la escuela vienesa consideró la serie ex-

clusivamente sobre el plano de las alturas y, en las alturas, exclusivamente el universo cromático temperado. Los descubrimientos posteriores a la Escuela de Viena probaron que el hecho de considerar la serie sobre este único ángulo origina fácilmente distorsiones en su empleo, pues los otros constituyentes sonoros (acústicamente hablando) no se consideran implicados por la misma organización que la altura.”

*Hacia una estética musical.*

(Artículo “Serie” de las “Notas para una enciclopedia musical”) Pierre Boulez

Conviene releer y reflexionar sobre las dos citas precedentes: *se nos está indicando que, en el universo serial, la serie puede funcionar como generadora de toda la forma, estructura y caracterización de la obra, por lo que el serialismo no puede nunca ser un estilo, sino una forma de obrar. El estilo, por el contrario, puede quedar perfectamente delimitado por cada serie concreta. En otras palabras: el serialismo anuncia la posibilidad de la construcción de estilísticas individualizadas para cada pieza.* Una situación así es algo absolutamente característico y primordial para nuestro siglo, hasta tal punto que, en un momento como el presente en que el serialismo dodecafónico como técnica única está absolutamente caduco y trasnochado excepto en ciertos círculos anacronizantes o desinformados, jamás se ha renunciado ni es probable que se renuncie a esta conquista. A esto es a lo que quiero referirme al relacionar el concepto de serendipia con el de serialismo: el hallazgo que acabo de comentar, así como los que veremos muy en breve superan en significación, alcance y profundidad a cualquiera de las pretensiones iniciales de Schönberg. Veamos un documento más explícito al respecto.

---

“...El pensamiento serial actual tiende a señalar que la serie debe no solamente engendrar el propio vocabulario sino extenderse a la estructura de la obra; es por lo tanto una reacción completa contra el pensamiento clásico, que pretende que la forma sea, prácticamente, algo preexistente, como así la morfología general. Aquí no hay escalas preconcebidas, es decir estructuras generales en las cuales se inserta una idea particular; por el contrario; la idea del compositor, utilizando una metodología determinada, crea los objetos necesarios y la forma también necesaria para organizarlos, cada vez que debe expresarse. El pensamiento tonal clásico está basado en un universo definido por la gravitación y la atracción; el pensamiento serial, en un universo en permanente expansión.”

*Hacia una estética musical*

(Artículo “Serie” de las “Notas para una enciclopedia musical”. Pierre Boulez

Esta actitud absolutamente nueva, este asombro musical que nos ha llevado a una comprensión infinitamente más profunda de los fenómenos musicales de toda época, no fue comprendido por Schönberg en todo su prodigio y su pujanza. No debe sorprendernos, puesto que quizá hasta nuestro siglo no se ha dado una comprensión plena del concepto de “forma musical”. Es de enorme interés, incluso en un trabajo dedicado ante todo a Boulez el examinar esta actitud de los primeros serialistas frente a la forma *puesto que los descubrimientos de Boulez pertenecen sobre todo al campo de la forma.*

---

“...El problema está centrado en la controversia acerca de si la serie debe ejercer o no una función motivica, controversia que en algunos momentos casi produjo una extensa escisión en el campo de la música dodecatónica. En la actualidad, aunque haya perdido importancia la controversia en sí misma, sigue teniéndola el hecho de que en este conflicto algunos de los más débiles eslabones de la técnica dodecatónica pasaron a alcanzar un lugar preponderante.

La función motivica de la serie implicaría que ésta fuera percibida como entidad musical, mientras en el caso contrario bastaría que fuera reconocida en la partitura, aún cuando sus simples notas fueran distribuidas a través de la textura musical más o menos regularmente. El propio Schönberg, como podía esperarse del iniciador del movimiento, defendió intensamente la función motivica de la serie, gracias a la cual podría ser mantenido el verdadero espíritu inicial de la idea dodecatónica.”

*Tonalidad, atonalidad, pantonalidad.* Rudolf Reti.

---

“...La separación de forma y estilo (o técnica) no empezó con Schönberg: fue parte de su herencia, tal como lo fueron el contrapunto académico y la armonía tonal. Resultaba sin embargo más difícil zafarse de ella...”

*Schoenberg.* Charles Rosen.

---

“...Para Schönberg, la forma era básicamente o mismo que para el siglo XIX: un conjunto ideal de proporciones y configuraciones que trascendían el estilo y el lenguaje; siempre y en cualquier estilo podían ser realizadas porque eran absolutas. Los tres grandes tipos de forma eran la sonata, la variación y la forma da capo.

La aceptación de este enfoque convencional por parte de Schönberg, al menos en la práctica, resulta aún más sorprendente si se piensa que él comprendía, mejor quizá que otro músico de su generación, que las formas clásicas, y

especialmente la sonata estaban relacionadas con la organización simétrica de la gramática tonal, y su sentido de movimiento ligado a la necesidad de resolución sobre el acorde tríada de tónica.”

*Schoenberg.* Charles Rosen.

---

“...Para Schönberg, por el contrario, las formas no se imponen a la música, sino que se realizan mediante la música; en cierto sentido se identifican con la expresión misma. Schönberg, impregnado por la tonalidad y enamorado aún de ella, empleó estas formas como si tuviesen propiedades expresivas innatas. Schönberg debe haber pensado que el serialismo podría restaurar dichas propiedades...”

*Schoenberg.* Charles Rosen.

Nada debe extrañarnos esta falta de comprensión por parte de Schönberg: hoy en día es compartida por más de un compositor que debería estar mejor informado. Sin embargo, es del máximo interés destacar cómo los descubrimientos formales y compositivos de nuestros días se deben en gran parte a un descubrimiento inesperado, que sin ser propiedad exclusiva del serialismo, sí debe serle atribuido en gran medida. Es éste tema que, aún hoy, es contestado por la novedad radical del concepto, no apto ciertamente para pusilánimes.

Inesperado también, y también contestado por Schönberg, fue el otro hallazgo trascendental de nuestra época que puede ser agradecido en buena parte al serialismo: los fenómenos horizontales y verticales de la música pueden responder a una misma ideación musical.

---

“...la evolución de Webern ha funcionado sobre esta ambigüedad primordial: la asimilación del contrapunto riguroso las formas seriales fundamentales, Ambigüedad que amenazaba engendrar una escolástica demasiado vana si, justamente, no hubiera comprometido definitivamente, más allá de esta escolástica, el porvenir de esta música por prolongaciones que al principio no estaban incluidas con precisión; muy especialmente entendemos la abolición de la contradicción precedentemente existente entre los fenómenos horizontales o verticales de la música tonal. Él creó una nueva dimensión, que podríamos llamar dimensión diagonal, especie de distribución de los puntos, de los bloques o de las figuras no en el plano, sino en el espacio sonoro.”

*Hacia una estética musical.* (Artículo “Webern, Anton von” de las “Notas para una enciclopedia musical”.) Pierre Boulez.

“...El estricto mantenimiento de la función motivica de la serie a menudo hubiera imposibilitado el desarrollo del curso de la composición con efectiva variedad...” “...Pero si la serie pudiera ser aplicada simplemente de un modo funcional, para usar la expresión de Hill, esto es, en una forma más vaga e indirecta; si pudiera ser dispersada en partículas y temperada discrecionalmente por el compositor, en tal caso difícilmente podría trazarse ningún cuadro musical mediante la aplicación de una serie a la cual no puede atribírsele un valor superior al de una simple existencia teórica.

De tal modo, el ritual quedó preservado, quizá incluso intensificado, pero el credo y el espíritu fueron abandonados. Y esta evolución en el reino temático estuvo apoyada por la relajación en la esfera armónico-melódica antes descrita. La atonalidad ya no era la inalterable aspiración teórica de los compositores dodecatónicos, ni constituía su principal objetivo estructural o estético”

*Tonalidad, atonalidad, pantonalidad.* Rudolf Reti.

---

“...En este sentido, la mayor innovación del vocabulario weberniano es la de considerar cada fenómeno a la vez como autónomo y como interdependiente, forma de pensar radicalmente innovadora en la música de Occidente.”

*Hacia una estética musical.* (Artículo “Webern, Anton von” de las “Notas para una enciclopedia musical”) Pierre Boulez.

---

A riesgo de ser prolijo, quiero resumir las ideas que me interesa dejar claras en este apartado. En mi opinión revisten tal importancia y, ante todo, son de una tal novedad —incluso en nuestros días, y, sobre todo, en nuestro país—, que me resulta difícil imaginar cómo se podría ser excesivamente insistente sobre las mismas. Invito al lector a que las considere cuidadosamente, pues, tras su comprensión, una buena parte de la historia estética de la música de nuestro siglo se hace diáfana.

- El serialismo cumple los objetivos que se propone inicialmente (ser por sí mismo suficiente como para neutralizar las tendencias tonales) de manera insatisfactoria. Ello no debe serle achacado como defecto: los primeros compositores seriales, como todo buen compositor, no hacían dogma exclusivo de su técnica, sino que contaban también con la discreción, discernimiento y buen oído de los posibles imitadores de su modo de hacer.
- Gracias a la serie se va evidenciando lentamente un suceso cuyas repercusiones trascienden en mucho las primeras metas que se impone el serialismo: es posible crear lenguajes/formas individualizadas para

cada obra. Es posible que los postulados micro, meso y macroformales respondan a un pensamiento único. Es posible derivar de un mismo elemento/idea los aspectos verticales, horizontales y formales de toda especie dentro de una obra *llegándose así a una integración total de todos los aspectos del lenguaje*. Boulez denomina *diagonalidad* a este fenómeno, en frase feliz que debiese ser mucho más empleada.

Me gustaría hacer una observación aparentemente extemporánea sobre este último punto: la propia tonalidad —y si la pongo como ejemplo es únicamente por ser considerada por algunos un sistema “natural”, quiera eso decir lo que fuere, y, por lo tanto aparentemente exento de estas complejidades— es un sistema de estas características, como una reflexión detenida debe hacer evidente. Quiero decir con ello que, quizá, y esta es especulación aventurada, este fenómeno constituya un *universal lingüístico musical*, es decir, una característica que deba ser compartida por todo lenguaje musical que pueda resultar comprensible, o, al menos, susceptible de mantener en pie obras de cierta longitud. Ciertamente, la tonalidad, los diversos lenguajes seriales y la pléyade de sistemas del siglo XX que cumplen esta característica no constituyen un universo estadístico suficiente como para hacer con total confianza una afirmación así, pero sin embargo, creo que es suficientemente sugestiva e inspiradora como para no ocultarla.

Pasemos por último a examinar, siquiera levemente, como de las conclusiones obtenidas hasta ahora, puede vislumbrarse el camino que nos lleva hacia el serialismo integral.

---

## ***Serialismo integral: atisbos***

No es este cuadernillo el lugar más adecuado en que llevar a cabo una presentación, siquiera somera, del serialismo integral. Como es lógico, este tema será tratado con mayor precisión en las páginas dedi-

cadadas a “*Le marteau sans Maître*”. Sería sin embargo absurdo, quizá incluso culpable, haber alcanzado un punto en que vemos como el serialismo dodecafónico recoge en sí potencialidades muy otras que las pensadas originalmente y no trazar la vía que nos va a conducir desde allí a esta manera de componer que va a ocuparnos aún durante varias páginas más en todo el material de esta charla.

Veámos en la página once (último párrafo) como el serialismo dodecafónico quedaba alicortado en sus pretensiones por la falta de consideración hacia los elementos rítmicos, tímbricos y dinámicos de la música. Identificado el problema, la inventiva más pobre hubiese dado con la solución: extender el concepto serial, la consideración uniforme, también a estos parámetros. Ello sin embargo nos conduce a un camino que no está en absoluto exento de riesgos musicales, como pasamos a examinar a continuación en citas de excelentes autores.

---

“...Más tarde, este concepto de serie se vio, a su vez, ampliado a los distintos elementos componentes del sonido —parámetros— y no sólo a las alturas, tal y como Schönberg lo concibiera, convirtiéndose en sistema ordenador, o mejor, puente entre micro y macroestructura, la esencia misma, en suma, de la relación entre ambos universos de esquemas.”

*Aproximación a una estética de la música contemporánea.* Luis de Pablo.

---

“...Por otra parte, la escuela vienesa consideró la serie exclusivamente sobre el plano de las alturas y, en las alturas, exclusivamente el universo cromático temperado. Los descubrimientos posteriores a la Escuela de Viena probaron que el hecho de considerar la serie sobre este único ángulo origina fácilmente distorsiones en su empleo, pues los otros constituyentes sonoros (acústicamente hablando) no se consideran implicados por la misma organización que la altura. Por lo tanto se trataba de generalizar este principio por todas las características del fenómeno sonido, o sea unificar y universalizar el principio teórico de la serie. Es sabido que, en el orden de preponderancia, las características del sonido incluyen la altura, la duración, la intensidad y el timbre. Es a estos cuatro componentes que se ha extendido ahora la acción de la serie, aplicándoles relaciones cifradas, que caracterizan tanto el intervalo de frecuencia como el intervalo de duración, el de dinámica como el de timbre.”

*Hacia una estética musical.*

(Artículo “Serie” de las “Notas para una enciclopedia musical”). Pierre Boulez

---

“...El sistema para lograrlo era relativamente sencillo, basado en lo que se llamó serialismo integral, una técnica, en suma, que daba al compositor la posibilidad de reconstruir el discurso sonoro parámetro por parámetro (altura, intensidad, timbre, duración, forma de ataque, etc...). El resultado, en los casos más virulentos, fue una serie de obras extrañamente desprovistas de sentido musical, justamente por la razón antes apuntada: en cualquiera de sus momento constitutivos, la suma de sus fuerzas componentes nos

daba un resultado igual a cero. La música no discurría en sentido alguno y el espectador, incluso profesional, permanecía al margen de su realidad por imposibilidad física de penetración.”

*Aproximación a una estética de la música contemporánea.* Luis de Pablo.

No nos dejemos asustar por el contenido de esta última cita: lo que Luis de Pablo nos dice no es sino que la realización absoluta de las normas aparentes de esta técnica debe llevarnos, necesariamente, a un discurso musical neutralizado. Sin embargo, las posibilidades formales *que nunca son evidentes* de esta manera de componer pueden dar lugar, y, ciertamente, han dado lugar, a obras magistrales como la que nos ocupa en esta conversación.

---

## Conclusión

Terminan aquí estas páginas cuyo cometido es el de contextualizar cuál ha sido el camino histórico, pero sobre todo estético y hasta poético que nos

lleva a Boulez. Este escrito no puede, no quiere y, sobre todo, no debe, sustituir a la muy necesitada historia crítica de los estilos musicales de nuestro siglo. Sin embargo sólo un conocimiento, si no exhaustivo, al menos suficiente, del trayecto histórico de nuestros días, puede situarnos en condiciones de entender a los mejores compositores actuales. Por ello me ha parecido oportuno recurrir a documentación de dominio público, de forma que mi subjetividad interfiriese lo menos posible. Quiero finalizar con una cita acerca del serialismo cuyo contenido comparto sólo en medida muy limitada, pero que resulta sin embargo esclarecedora.

---

“...La “composición en los 12 tonos” es un indicio de un incipiente proceso de “objetivación”, pese a que las formas llevan aún un contenido subjetivo. El sometimiento de la composición a una “ley”: la serie, que en cierto modo cumple la misión de un “cantus firmus” del Medioevo; la eliminación de la dualidad *melos-armonía*, ya que también ésta se obtiene de la misma serie; en una palabra: la derivación de la multiformidad de los fenómenos musicales de un único punto central: la serie, donde se hallan latentes todas las posibilidades del desarrollo; todo ello señala a la música rumbos que han de hacerla retornar a su ancestral finalidad: ser símbolo del proceso de creación trascendental.”

*Ensayo sobre la evolución de la música en Occidente.* Erwin Leuchter.