

Manuel Mora, *Tomhet*

Una aproximación al dodecafonismo de Schoenberg desde la metafísica musical de Schopenhauer

Resumen: Este artículo nace de una pregunta fundamental: ¿Cómo se podría concebir el dodecafonismo dentro del sistema filosófico de Schopenhauer? Para responder a ella, se empieza describiendo cuál es el fundamento metafísico y estético de la concepción musical schopenhaueriana. Posteriormente, se exponen algunos puntos medulares del método dodecafónico de Schoenberg, así como su representación en una obra musical. Finalmente, se introduce dicho método compositivo en aquel sistema filosófico, lo que deriva en dos interpretaciones excluyentes entre sí: 1- El dodecafonismo como música que produce sufrimiento (emparentada con la tonalidad menor). 2- El dodecafonismo como ruido.

Palabras clave: Voluntad, Metafísica musical, Schoenberg, Dodecafonismo, Atonalismo.

Abstract: This article arises from a fundamental question: How could twelve-tone music be conceived within Schopenhauer's philosophical system? To answer this, the article begins by describing the metaphysical and aesthetic foundation of Schopenhauer's musical conception. Next, some key points of Schoenberg's twelve-tone method are presented, along with its representation in a musical work. Finally, this compositional method is introduced into that philosophical system, leading to two mutually

exclusive interpretations: 1- Twelve-tone music as music that produces suffering (related to the minor key). 2- Twelve-tone music as noise.

Keywords: Will, Musical Metaphysics, Schoenberg, Twelve-tone music, Atonalism.

[...] veo que en la danza y en todo el resto de la música aparece siempre algo nuevo, cambiado no por las leyes, sino por algunos placeres desordenados que están muy lejos de ser y permanecer idénticos [...].
(Platón Las Leyes, 660b)

Introducción

Schopenhauer, quien es mayormente conocido por su antipatía a Hegel y ser considerado «El padre del pesimismo», es también conocido por su afición a la música, hay quien dice que «[...] como melómano [...], edificó todo un sistema filosófico para “justificar” su afición a la música [...]» (Peña 1978, 29). Por lo tanto, resultaría pertinente (e interesante) partir de su filosofía para preguntarse sobre nuevas maneras de hacer y concebir esta forma de arte a poco más de 200 años de que aquel publicara su opus magnum *El mundo como voluntad y representación*. En ella, Schopenhauer deja entrever todas sus influencias, las cuales van desde Platón



y Kant, hasta pensamientos orientales (budismo, hinduismo), pasando también por Mozart, Beethoven y Rossini.

En este sentido, su estética es hija de su tiempo, y, como muchos sistemas filosóficos, tiene la pretensión de explicar la realidad en su totalidad. Emulando, en parte, esa pretensión es que se articula este trabajo, tomando en cuenta que el dodecafonismo, como algo existente en el mundo, también podría ser explicado y tener un lugar en dicho sistema.

Y es que este movimiento artístico surgió en el siglo XX de la mano de Schoenberg¹ ha generado múltiples reacciones no solo en el ámbito de la crítica musical, sino también en el filosófico. Dicha relación entre dodecafonismo y filosofía es referenciada por Fubini, pero haciendo referencia principalmente a la fenomenología: «[...] ha hallado cierta fortuna la tentativa de instituir un parentesco entre la dodecafonía y la fenomenología de inspiración husserliana» (2005, 462). Sin ahondar en detalles, puede sugerirse que esta relación está principalmente respaldada en el paralelismo temporal entre ambas corrientes, pues se desarrollan a inicios del siglo XX, por lo que un contacto entre ambas no sería nada descabellado de sugerir.

Empero, como ya se dijo, este trabajo busca plantear una aproximación que podría no estar del todo lejana, pues Schoenberg, como gran intelectual que era, conoció también la filosofía de Schopenhauer². Qué tan profundo era su conocimiento sobre dicho pensamiento no es algo que interese aquí, pues no es el propósito hacer una contraposición entre autores o preguntarse cuál sería una posible influencia de Schopenhauer en el dodecafonismo; pero sí, dar cuenta de cómo una filosofía tan omniabarcante como esa, podría decir algo acerca de objetos y hechos que trascienden su tiempo y su entorno.

Metafísica musical

Schopenhauer, gracias a su solvencia económica, creció en un entorno que le permitió conocer a profundidad las corrientes estéticas de su época. Es así, como desde muy joven entra en contacto con el romanticismo³ y con lo que

Safranski llama *religión del arte*: «La religión romántica y la religión del arte (la metafísica de la música de Wackenroder especialmente) allanan el camino al joven Schopenhauer para alcanzar ese objetivo» (1998, xrfxf94). El objetivo que Safranski menciona hacia el final de la cita tiene poco que ver con las cuestiones que aquí se desarrollarán, pues refiere a la relación de Arthur con su padre; pero, tómese en cuenta, eso sí, que la influencia del romanticismo en Schopenhauer le permite, aparte de emanciparse intelectualmente del dominio paterno; vislumbrar posteriormente una filosofía del arte cargada de una metafísica que, para el momento en que es postulada⁴, ha sido un tema ya superado por los intelectuales, lo que, de alguna forma, lo particulariza y lo excluye del mundo filosófico a principios del siglo XIX.

Lo interesante de dicha propuesta estética es que posiciona a la música (separándose de su maestro Kant), como la forma de arte que ocupa el lugar más alto entre todas las artes. ¿Qué implica ocupar ese primer lugar? No quiere decir solamente que sea su forma de arte predilecta, sino, que tiene una implicación ontológica y metafísica fundamental:

[...] la música, dado que trasciende las ideas, es totalmente independiente del mundo fenoménico, lo ignora y en cierta medida podría subsistir aunque no existiera el mundo, lo cual no puede decirse de las demás artes. En efecto, la música es una objetivación e imagen de la voluntad tan inmediata como lo es el mundo mismo e incluso como lo son las ideas, cuyo fenómeno multiplicado constituye el mundo de las cosas individuales. Así pues, la música no es en modo alguno, como las demás artes, la copia de las ideas sino la copia de la voluntad misma cuya objetividad son también las ideas: por eso el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las demás artes: pues estas solo hablan de la sombra, ella del ser. (Schopenhauer 2016, 313)

Para Schopenhauer la música expresa el ser del mundo directamente. Este ser del mundo llamado *Voluntad* es el noumeno de Kant; no obstante, esta voluntad antes de materializarse

en los distintos fenómenos es *Idea* (en un sentido platónico). Verbigracia, la primacía de la música radica en que representa a la voluntad misma sin mediación de una idea, es expresión directa de la esencia del mundo que no necesita de los conceptos para ser expresiva, pues estos introducen la mediación de lo racional en algo que no lo es. (Fubini 2005).

A partir de lo anterior, se desprende una consecuencia existencial que resulta fundamental para entender el papel del arte dentro de su sistema filosófico. Empero, antes de hacer referencia a ella, es necesario mencionar que la filosofía de Schopenhauer es ajena a su época, porque mientras Hegel y compañía hablan con optimismo del curso de la historia, Schopenhauer anunciaba (apoyado en el hinduismo y el budismo) que la vida es, en esencia, sufrimiento. Y, por si fuera poco, que esta condición es inevitable, porque proviene directamente de la voluntad, que es, como se dijo anteriormente, la esencia del mundo. Esta voluntad es deseo insaciable, y subyace absolutamente a todo lo existente.

Ahora bien, ante esa desoladora conclusión, el de Danzig plantea que hay ciertos momentos donde el ser humano se libera de esa voluntad y por ende, del sufrimiento. La experiencia estética es uno de ellos y ahí es donde la consecuencia existencial de la música entra en escena. Así lo afirma en su obra capital: «[...] deseo haber dejado claro de qué clase y magnitud es la parte que tiene en el placer estético su condición subjetiva, a saber: la liberación del conocimiento respecto del servicio de la voluntad [...]» (Schopenhauer 2016, 253) Estar libre de la voluntad, significa, no desear, y, por tanto, no sufrir. Se sale un instante de este doloroso mundo de representaciones dominadas por el deseo y la voluntad para convertirse en un «sujeto de conocimiento» que no está ya bajo su dominio. En la música es aún más claro que en las demás obras de arte, puesto que al percibir la voluntad directamente, no se está ya bajo sus efectos, sino que se le «mira» de frente, como a un igual del que se ha liberado el individuo.

Teoría musical

Teniendo más claro cuál es la metafísica que subyace la concepción schopenhaueriana de la música, es preciso abordar ahora las explicaciones que expone el autor sobre los «aspectos técnicos»⁵ de dicha materia., sin olvidar, claro está, que la metafísica seguirá presente en el fondo de todas sus descripciones.

Como se mencionó anteriormente, el entorno y contexto estético en el que se desarrolla Schopenhauer es clave para su propia formación filosófica; sin embargo, es fundamental también para su formación musical, puesto que durante su infancia acaecida a finales del siglo XVIII es que tiene su primer contacto con la música, específicamente ejecutando la flauta:

[El padre de Schopenhauer] consciente del drama interior que podría gestarse en Arthur, sedujo a su hijo permitiéndole recibir clases particulares de flauta, a fin de que se distrajera un tanto de la aridez de los estudios de comercio. La música, «un amor a primera vista», continuaba siendo la pasión del muchacho desde que comprara su flauta de marfil en El Havre. (Moreno Claros 2014, 85)

Esta etapa de la vida de Schopenhauer coincide con lo que en historia de la música los teóricos consideran que es la transición del clasicismo al romanticismo. El paso de Haydn y Mozart, a Beethoven; del racionalismo de la *Aufklärung*, al *Sturm und Drang*⁶. Por tanto, va a tener diversas influencias musicales, y, contrario al exacerbado romanticismo que se le podría achacar, más bien aboga en ocasiones por lo clásico, puesto que disfruta en gran medida de Mozart y Rossini. Y es que este último, a pesar de desarrollar su obra musical en el siglo XIX, en pleno romanticismo, es descrito por Salazar (1984) como: «una especie de prolongación del viejo [siglo], mas no sin que, a su vez, aportase a la nueva época una contribución interesante [...]» (23). Por lo que aún, en época romántica, seguían existiendo vestigios del período clásico, los cuales siempre formaron parte del gusto musical de Schopenhauer.⁷

Habiendo situado a este autor en aquel contexto musical, es preciso entonces puntualizar lo que recoge él de dicho entorno.

En primer lugar, concibe la música en dos tonalidades: mayor y menor⁸, puesto que ya se había consolidado la tonalidad desde hacía un poco más de cien años atrás, Schopenhauer parte de ello para referirse a las pasiones humanas:

Y así como hay dos estados de ánimo básicos, la alegría o al menos el vigor, y la tristeza o bien la congoja, también la música posee dos modos generales que se corresponden con aquellos, el mayor y el menor, y tiene que hallarse siempre en uno de los dos. (2022, 509)



En segundo lugar, y tomando como punto de partida esta concepción binaria de la música, Schopenhauer describe que la función de la melodía dentro de la obra es la de realizar un viaje que empieza desde la nota tónica o principal pasando por los otros grados, en diferentes ritmos y secuencias, hasta retornar, finalmente, a la tónica:

[...] el elemento armónico supone la tónica, y consiste en extraviarse de ella a través de todas las notas de la escala hasta alcanzar, mediante un rodeo más o menos largo, un nivel armónico, la mayoría de las veces la dominante o subdominante, que proporciona un reposo imperfecto: pero luego sigue, por un camino igual de largo, su retorno a la tónica, con el que surge el reposo perfecto. (507)

En ese sentido, el de Danzig puntualiza que sólo hay dos maneras de concebir la música (y por añadidura las pasiones), ora en modo mayor (alegría), ora en modo menor (tristeza). Tonalidades generales entre las que pueden existir pequeños episodios de la otra, pero siempre enmarcados dentro de una tonalidad definida. O se está feliz, o se está triste; o se está en modo mayor, o en modo menor; se admiten algunas desviaciones pero nunca la indefinición total.

Con el fin de representar esta cuestión, se introduce un ejemplo de cada una de las dos tonalidades mencionadas:

En el sistema tonal, cada nota o acorde adquiere una relevancia con respecto al resto. La tónica es concebida como la principal, seguido del quinto grado, luego del cuarto, etc. El rodeo mencionado por Schopenhauer puede notarse de manera muy simplificada en la imagen anterior, pues la escala comienza en Do (tónica) por debajo del pentagrama, hacia la mitad de la escala pasa por la subdominante Fa (cuarto grado) y la dominante Sol (quinto grado), hasta culminar en el Do (tónica) ubicado una octava por encima.

En tercer lugar, la concepción de armonía que tiene Schopenhauer asume la existencia de consonancias y disonancias:

En la medida en que las vibraciones de dos tonos mantengan una proporción racional y expresable en pequeñas cifras, se pueden abarcar juntos en nuestra aprehensión mediante su coincidencia recurrente: los

tonos se entremezclan y están así en consonancia. En cambio, si aquella relación es irracional o expresable solo en grandes cifras, no se produce una coincidencia perceptible de las vibraciones sino que *obstre-punt sibi perpetuo* [Hacen un ruido permanente]⁹, por lo que se resisten a ser captados conjuntamente en nuestra aprehensión y por ello se les llama una disonancia. (502-503)

Sin afán de entrar en excesivas complejidades sobre la proporción entre las frecuencias de las notas, baste decir que en este sistema tonal temperado la relación numérica que hay entre un tono y su quinto grado (un intervalo de quinta) se representa de manera más simple que la que hay entre un tono y su quinto grado disminuido (tritono). Por ejemplo, la relación que hay entre Do y Sol es racional (siempre en sentido matemático) y la que hay entre Do y Sol bemol es, en cambio, irracional.

De este modo, y siguiendo a Schopenhauer, es que se utiliza el concepto de consonancia cuando la relación de los intervalos se expresa en pocos números racionales, y disonante cuando son irracionales o se emplean muchos números para definir su expresión.

En síntesis, la teoría musical de la que parte Schopenhauer es herencia directa de la tradición clásica y romántica, lo cual, se ve reflejado en su concepción metafísica de la música. No llegará a mirar con buenos ojos en su vejez las innovaciones cromáticas que Wagner está proponiendo¹⁰, y, mucho menos, escuchará lo que eso produjo en el siglo XX, representado, en gran parte, por Arnold Schoenberg.

Dodecafonismo en Schoenberg

Continuando con los aspectos teóricos de la música, se dirige ahora la mirada hacia uno de los tantos polémicos compositores del siglo XX, precursor de la atonalidad¹¹ y del movimiento musical llamado *dodecafonismo*, Arnold Schoenberg.

Contrario a lo que se podría suponer de un músico innovador, Schoenberg no plantea sus cambios para desdeñar la tradición, más bien, es

consciente de la base de la que tiene que partir para crear algo nuevo, sabe que no puede surgir de la nada y por ello tiene en tan alta estima a los compositores del pasado, a saber, Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, y, por supuesto, Richard Wagner.

Este último es recordado y reconocido en el ámbito musical, principalmente, por las innovaciones que propuso en el contexto del romanticismo del siglo XIX y que terminaron por darle una estocada final a este mismo movimiento, dando paso a múltiples corrientes (impresionismo, dodecafonismo, serialismo, etc.), las cuales parten del cromatismo, elemento ampliamente desarrollado en la música de Wagner más que en cualquier otro compositor de su época y que pone en cuestión el tema de la tonalidad. Además, no solo emplea el recurso cromático de manera melódica, sino también de manera armónica, ya que, utiliza acordes tan ambiguos que no tienen una definición unívoca, es decir, pueden ser entendidos y resueltos de distintas maneras.¹²

Salazar (1985) a propósito de dichas sucesiones cromáticas dice que «no responden todavía, en Wagner, a un cromatismo absoluto, porque éste es el abismo de la *atonalidad* [...]» (256). Pero, a este abismo de la atonalidad es precisamente al que se asoma Schoenberg, y al que posteriormente decide saltar en el siglo XX.

El vienés, entonces, además de los compositores tradicionales, se fundamenta de mayor manera en el cromatismo wagneriano para desarrollar después de 1920 lo que pasaría a la historia con el nombre de *dodecafonismo*. Corriente que parte, principalmente, del empleo de los doce tonos musicales en la composición, de allí su nombre en alemán *Zwölftontechnik* o técnica de los doce tonos. Su premisa fundamental es que, en lugar de dar preponderancia a los siete tonos de la escala mayor o menor, se utilicen las doce notas de la escala cromática por igual.

Nuestra música occidental ha tenido por cientos de años 12 notas a su disposición, las cuales llamamos escala cromática; pero la organización que prevaleció fue la de una estructura “la escala mayor” que deja de lado 5 de las 12 notas. La música siempre ha girado alrededor de las 7 notas que com-

ponen cualquier escala mayor; las otras 5 notas son notas auxiliares que tienen otras funciones en el desarrollo de una obra musical. (Rojas s.f., 9)

A continuación, un ejemplo de escala cromática en la que aparecen las 12 notas mencionadas anteriormente. Se señalan entre paréntesis los enarmónicos habida cuenta de que en el dodecafonismo su concepción es distinta de la música tonal, aquí aparecen para hacer más comprensible el extracto de la obra de Schoenberg que aparece más adelante, donde, por ejemplo, el autor escribe Reb en lugar de escribir Do# por razones de comodidad, pero en cuanto a sonido, téngase en cuenta que son lo mismo:

El genio de Schoenberg radica en que a lo largo de los años logra proponer un método que

echa mano de esos doce tonos por igual, no hay en el dodecafonismo primacía de una nota o de un acorde sobre otro, por tanto, los conceptos de tónica, dominante o subdominante dejan de tener allí sentido. Cada nota o tono tiene su propio valor y es equivalente al de todos los demás. Para ilustrarlo de otra manera, piénsese, por ejemplo, en un piano. En él, dependiendo de la tonalidad, hay ciertas teclas que «no deberían tocarse» porque no forman parte de ella, por ello, si se está tocando en Do mayor, solo las teclas blancas deben utilizarse porque son las que pertenecen a esa tonalidad, las negras son auxiliares y se utilizarían en situaciones específicas. En el dodecafonismo, en cambio, al abandonar la tonalidad, se utilizan todas las teclas, blancas y negras sin preponderancia de unas sobre otras.



Siguiendo a Schoenberg (1963), Román (2009), y a Rojas (s.f.), el dodecafonismo se sintetiza en las siguientes reglas básicas:

- Comienza con una serie en la cual son tocadas las doce notas, el requisito principal es que no se puede repetir una nota hasta que suenen las demás. Por ello, si la serie inicia con un Re, este no puede volver a sonar hasta que suenen las otras once. El compositor tiene libertad creativa de decidir el orden de las notas en dicha serie.
- Para evitar la monotonía de una sola serie, se propone que al finalizar ésta, vuelva a empezar, pero ahora invirtiendo los intervalos de las notas, a esto se le denomina *inversión*. Por ejemplo, si la serie original empezaba en Re, y la siguiente nota era un Re#, en la inversión va a empezar en Re y la siguiente nota va a ser un C#. En aquella el intervalo inicial era una segunda menor ascendente y en esta es más bien una descendente.

- En tercer lugar, se toma la serie inicial y ahora se toca de atrás para delante, a eso se le llama serie *retrógrada*. Si la serie inicial empezaba en Re y concluía con un F#, ahora ese F# será la primera nota de la nueva serie y la última será aquel Re.
- Por último, se le aplica también la inversión a la serie retrógrada obtenida anteriormente. De esa forma se obtienen cuatro variaciones para el ordenamiento de las notas. La estructura rítmica queda a criterio del compositor, así como la instrumentación que vaya a utilizar¹³. El énfasis de Schoenberg es que los criterios armónicos dejen de ser los de la música tonal.

El siguiente es un extracto del *Concierto para Violín Op. 36* de Schoenberg (1936), dedicado a su amigo y colega Anton von Webern, en donde se ilustra la serie dodecafónica presente en los primeros cuatro compases:

Concerto for Violin and Orchestra

I

ARNOLD SCHOENBERG, Op. 36

Poco Allegro ($\text{♩} = 64$)

Solo Violin

Piano

En la imagen se ha encerrado en un círculo el inicio de la serie en la nota La tocada por el violín solista, que junto al Sib siguiente conforman la anacrusa para caer al primer compás, donde hay una redonda que repite el mismo Sib¹⁴. Se señala también en un círculo el final de la serie en el inicio del cuarto compás con las notas Fa y Re tocadas, en este arreglo, por el piano (en la partitura original este acompañamiento lo ejecuta un divisi de violoncellos).

Siguiendo a Chatziiosifidis (2012), si se observan las notas en el orden que aparecen a partir del primer círculo hasta la último, se obtiene la siguiente serie: La-Sib-Re#-Si-Mi-Fa#-Do-Reb-Sol-Lab-Fa-Re. Debe tenerse en cuenta que la serie puede aparecer repartida entre los instrumentos, como en este caso, donde inicia en el violín solista, pero en el primer compás pasa al piano, lo que a partir de ahí, inicia un juego de intercambio entre ambos instrumentos.

Sirva esta ilustración para ejemplificar, someramente, cómo se comienza a estructurar una obra dodecafónica y los distintos elementos que convergen en ella. Muchos de estos coinciden con lo que se acostumbra en la música tonal, tales como el señalamiento del tempo, la métrica, e incluso los mismos instrumentos seleccionados. Por el contrario, la falta de la armadura señalando la tonalidad y el cromatismo constante son señal de que no se está ante una obra tonal tradicional.

Este nuevo método para crear obras musicales no estuvo exento de crítica¹⁵, pues basta con escucharlo para notar la diferencia con respecto a Mozart o Rossini. Cuál sea más o menos bella es un asunto meramente subjetivo y cada quién tendrá su propio juicio, por tanto, no compete en lo absoluto con el propósito de este escrito; lo que interesa acá, empero, es dilucidar la cuestión de cómo podría concebirse la música dodecafónica desde la metafísica musical de Schopenhauer, o, mejor aún, preguntarse: ¿qué diría el mismo Schopenhauer si escuchara la música de Schoenberg?

La voluntad hecha caos musical

De entrada, el primer aspecto que genera problemas es, evidentemente, el abandono de las tonalidades mayores y menores. En la metafísica de Schopenhauer el dodecafonismo no podría ser reducido a esos dominios generales de alegría o tristeza porque no se enmarca en esa dualidad. Estaría en una incertidumbre, o, mejor dicho, en un limbo pasional. Pareciera ser un estado en el que se excitan emociones, pero se resisten a ser catalogadas. Podría decirse que el individuo está en una condición caótica dentro de sí mismo.

En cuanto al viaje melódico descrito por Arthur, este queda también exterminado. La

tónica deja de ser el origen de la historia hacia el cual retornar y reposar. Ciertamente hay un origen, que es el de la serie, pero es invertido y modificado en múltiples ocasiones y no se retorna nunca a él por medio de grados dominantes o subdominantes. Es un viaje que se emprende en el cual no hay retorno final ni teleología que pueda reconfortar a quien la escucha. Hay un fin, pero no es el esperado y preparado por la armonía tonal. La voluntad queda suspendida en el impasse de un camino sin rumbo aparente.

Aunado a ello, en el dodecafonismo reina la disonancia¹⁶, por lo que nuevamente el confort que brinda el vaivén entre modulaciones que retornan a la tonalidad establecida, aquí no existe, solamente hay notas carentes de sentido tonal siendo intercaladas una y otra vez; en otras palabras, en el dodecafonismo no se persigue la consonancia interválica que prima en la tonalidad por lo que la irrationalidad sería, más bien, la base de la experiencia musical.

Ahora bien, tratando de emular a Schopenhauer haciendo comprensible en palabras lo que la música expresa de manera inmediata, debe brindarse una explicación que intente concebir al dodecafonismo dentro del sistema metafísico-musical schopenhaueriano y darle un lugar dentro de su estética. Partiendo de la idea de que la música es el reflejo de la voluntad, cabe suponer que el dodecafonismo representa algo, ¿qué podría representar en esta concepción filosófica?

Dodecafonismo como sufrimiento sin fin

Para empezar, en la obra dodecafónica la voluntad no está satisfecha dada la inexistente resolución que sí brindan las cadencias en la música tonal. Podría, por ello, sugerirse que, aunque no está plenamente situada en la tristeza del modo menor, comparte con este modo una afección negativa que, a su vez, es fuente del sufrimiento. Así, al igual que el modo menor con su intervalo de tercera menor genera tristeza; la música dodecafónica con su constante cromatismo genera incomodidad, la cual, deriva en un sentimiento negativo.

En cuanto a los sentimientos, es menester recordar que para Schopenhauer: «Todos los posibles afanes, excitaciones y manifestaciones de la voluntad, todos aquellos procesos interiores del hombre que la razón lanza dentro del amplio concepto negativo de sentimiento, pueden ser expresados por el infinito número de melodías posibles» (2016, 318). Por ello, los sentimientos que la música dodecafónica puedan producir siempre van a ser referidos de manera insuficiente por el ser humano, pues su capacidad racional se queda corta para comprender todo lo que sucede en su voluntad y no le queda más que condensar sus sensaciones en conceptos problemáticos como felicidad, dolor, miedo, odio, etc., dependiendo de la afectación que esté experimentado.

Lo anterior puede ampliarse con esta otra opinión de Schopenhauer: «[...] todo sufrimiento nace en realidad de la desproporción entre aquello que exigimos y esperamos y lo que nos ocurre [...]» (139). Musicalmente hablando, lo esperado por el oyente sería que la melodía y la armonía de la serie estuvieran establecidas en alguno de los dos modos, y que la obra finalice su viaje con el retorno a la tónica; al no ocurrir ni una ni otra cosa, el oyente sufre. No es un sufrimiento real (como tampoco se da en la música tonal), sino un sufrimiento producido por la obra musical que se está escuchando.

A este punto, debe recalcarse insistentemente una diferencia medular, el dodecafonismo, a diferencia del modo menor, no resuelve nunca volviendo a la tónica. Por lo tanto, cuando Schopenhauer dice que «hasta en las melodías más nostálgicas percibimos con agrado su lenguaje [el de la música]» (2022, 503), está diciendo que hay cierto disfrute en el dolor que producen las melodías en tonos menores, a pesar del sufrimiento que de entrada producen; pero, asumir lo mismo de las melodías dodecafónicas sería muy problemático, puesto que el placer en la música tonal surge del retorno a la tónica (sea en mayor o en menor), al no existir tal cosa en el dodecafonismo ese placer nunca se consuma, y cabría asumir que el cese del dolor se produciría, más bien, cuando la obra termina. No porque llegue a un buen puerto, sino porque desaparece.

Por otro lado, la disonancia inherente al dodecafonismo supone la irrationalidad que

subyace a la voluntad, entendida como impulso ciego. Debe recordarse que la disonancia se produce por la proporción compleja que existe entre ciertos intervalos como el tritono o la segunda menor, los cuales deben ser representados en cifras que matemáticamente son también denominadas irracionales. En las obras dodecafónicas la voluntad desplegaría toda su irracionalidad con el uso de disonancias y perturbaría al intelecto que no puede ir más allá de su razón, por ello, ese caos puede ser captado solamente por la apercepción que posibilita al individuo conocer su propia voluntad.

Por ende, cabe suponer que en el dodecafonismo sería donde mejor se expresa el carácter irracional de la voluntad y del deseo, representado en el ansia del individuo por obtener o alcanzar algo que no tiene en el momento. Es la aspiración por conseguir la resolución musical o reposo definitivo que en el dodecafonismo jamás va a lograr. El paralelismo con la vida real es evidente, pues en ella el individuo nunca alcanza un estado de tranquilidad absoluto, hasta el día de su muerte seguirá anhelando lo que no tiene, impulsado por la irracionalidad que se encuentra latente en todo lo existente.

El dodecafonismo como ruido

El otro camino para concebir al dodecafonismo en el sistema de Schopenhauer pudo haber sido intuido desde algunas páginas atrás, y es el que consiste en asumir que el dodecafonismo es o una «mala música», o algo que ni siquiera puede obtener la categoría de música en dicho sistema. El fundamento de esta concepción radica en lo expuesto anteriormente con respecto a que cuando Schopenhauer habla de música, se refiere a lo que él ha conocido y escuchado, es decir, su descripción teórica se limita a las características de la música tonal porque era la música de su tiempo. Incluso, podría ser el caso, que para Schopenhauer no existiera música más allá de esos límites armónicos.

Elementos que contribuyen a esta consideración del dodecafonismo como no-música serían los ya mencionados: falta de tonalidad

establecida, falta de primacía y orden en los acordes, falta de sentido en las melodías que deben retornar a la tónica, y uso constante de disonancias que no se resuelven nunca en consonancias reconfortantes.

El impacto metafísico de estas falencias no es despreciable. El dodecafonismo no propiciaría el placer estético que, según Schopenhauer, proporciona la experiencia musical y su importancia como negación parcial del sufrimiento inherente a la voluntad. En ese sentido, a pesar de que sean sonidos ordenados rítmicamente y afinados tradicionalmente (tal y como en la música mayor y menor); la falta de ordenamiento tonal hace que el efecto metafísico pierda su poder y que en lugar de brindar confort, el oyente continúe atado al sufrimiento de la voluntad. La música allí pierde su lugar preponderante y vería su poder tremendamente minado.

Se sugiere, entonces, que el dodecafonismo es susceptible de caer en la categoría de *ruido*¹⁷, partiendo de lo citado más arriba donde Schopenhauer afirma que la disonancia provoca un ruido permanente. El dodecafonismo al emplear intervalos disonantes no haría más que ruido, así como el puro uso de acordes y melodías mayores produce languidez o aburrimiento (Schopenhauer, 2016). Esto, a su vez, se puede apoyar en la animadversión con que Schopenhauer se refiere a los músicos de su época. Aunque no menciona compositores específicos, algunos atributos señalados pueden aplicarse a los compositores del *Spätromantik* o *romanticismo tardío*, entre los que figuran Wagner, Brahms, Mahler, etc., todos ellos autores que fueron una gran influencia para Schoenberg:

[...] también el extravío en el que se halla nuestra música es análogo a aquel en el que cayó la arquitectura romana bajo los últimos emperadores, en el que la sobrecarga de adornos en parte ocultó y en parte incluso trastornó las esenciales proporciones simples: en efecto, la música ofrece mucho ruido, muchos instrumentos, mucha técnica [*Kunst*], pero pocas ideas fundamentales que sean claras, penetrantes y conmovedoras. Además, en las sosas, insulsas y poco melodiosas composiciones actuales se vuelve a encontrar el mismo gusto moderno

que tolera la confusa, oscilante, vaga, enigmática y hasta absurda forma de escribir, cuyo origen se ha de buscar principalmente en el miserable hegelianismo y su charlatanismo. ¡Dadme música de Rossini, que habla sin palabras! — En las composiciones de la época actual se ponen las miras más en la armonía que en la melodía: yo, sin embargo, soy de la opinión contraria y considero la melodía el núcleo de la música, al que la armonía es lo que la salsa al asado. (Schopenhauer 2013, 444)

La comparación con la arquitectura sirve para manifestarse a favor de la simplicidad en la música, esta debe tener ideas claras que logren conmover al oyente y debe tener siempre presente el aspecto melodioso. Esta crítica puede aplicarse al dodecafonismo, dado que, al estar sus melodías más allá de los límites tonales, dejarían de ser claras y simples y pasarían a ser más bien sonidos enrevesados y complicados de apreciar. Esto último bien puede relacionarse con el nulo aprecio que siente Schopenhauer por Hegel, quien entre otras cosas, según aquel, es una persona que se caracteriza por escribir de manera oscura y compleja ideas sin sentido.

Si se hiciera esa analogía siguiendo a Schopenhauer, podría decirse, entonces, que el dodecafonismo de Schoenberg sería igual de oscuro que la filosofía de Hegel porque no propicia el goce de sus melodías de forma simple y bella.¹⁸ «[...] de ahí que, por ejemplo, la época de las frases sin sentido tenga que ser también la de la música sin melodía y las formas sin finalidad ni propósito» (460). Por ello, se puede afirmar que, si Hegel no hace filosofía, sino palabrería; Schoenberg no hace música, sino ruido.

Conclusiones

Nunca es trabajo simple apoderarse del pensamiento de un autor para abordar o acercarse a algún tema en específico. Y siempre existe la posibilidad de caer en interpretaciones erróneas o problemáticas al intentar entender su manera de concebir el mundo y la realidad en general.

En este breve escrito se ha intentado escuchar con los oídos de Schopenhauer y analizar

con su pensamiento aquel tipo de música dodecafónica que causó tanto revuelo en los albores del siglo XX y que hoy, a cien años de su surgimiento, aunque no ha calado tan profundamente en la cultura general, sí estimula el espíritu crítico e investigador¹⁹. Es innegable que la fama de Mozart o Beethoven es mayor que la de Schoenberg; y, a su vez, a pesar de que no se tenga clara conciencia de quien fue Gioachino Rossini, la popularización de sus oberturas en series animadas da a conocer su música, y la implanta en las generaciones que crecieron con dichos programas. Esto ocurrió no solo con la de Rossini, sino también con la música de Mozart y Beethoven²⁰. Por ello, una pregunta que muchos han intentado responder y que sigue aún vigente es la siguiente: ¿por qué el dodecafonismo no se ha implantado (fuera de la academia) de la misma forma que la música de Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, etc? Pregunta difícil de responder, pero que podría apoyarse en las interpretaciones acá propuestas.

Este esfuerzo interpretativo, entonces, desemboca en dos caminos que parecen irreconciliables. Por un lado, el dodecafonismo en tanto expresión de la voluntad, es música que provoca un sufrimiento irresoluble (por lo menos hasta que concluye la obra), y que con sus disonancias representaría bien la irracionalidad del deseo como fuente de todo lo existente. Sigue ocupando el primer lugar entre todas las artes como aquella que es capaz de mostrar a la voluntad de frente, fuera de la sujeción que impone su yugo.

Por el contrario, este método tan ajeno al sistema tonal no puede ser música, pues ella solo se concibe dentro de esos límites tonales, todo lo que esté fuera de ellos es solamente ruido. Este ruido es, evidentemente, objetivación de la voluntad (como todo lo que existe en el mundo y es captado por los sentidos), pero no representa ni tiene el poder que tiene la música. Por lo que caería en la categoría de objeto para el conocimiento, pero no de objeto estético hecho para la elevación del individuo.

Una suerte de conclusión desprendida de ambas perspectivas, (que realmente no sería una gran novedad), es que, en definitiva, el dodecafonismo es materialización de la voluntad. Lo problemático es decidir de qué manera lo hace,

si como música o como ruido, pues aquí estas opciones son solamente mostradas como uno de los posibles resultados del acercamiento partiendo de la estética de Schopenhauer. Quizás en un futuro trabajo, hasta sería posible proponer una mezcla de ambas y dirimir la cuestión definitivamente; no obstante, esto podría seguir generando problemas, toda vez que se está intentando hablar desde la perspectiva de un autor que falleció hace más de ciento cincuenta años.

Baste aquí resaltar las posibilidades interpretativas que se desprenden del acercamiento a una filosofía muchas veces desdeñada por su profundo pesimismo, pero que permite concebir la realidad y uno de los aspectos más importantes en la vida del ser humano, las obras de arte, y, en específico, la música. Schoenberg, conocedor de Schopenhauer, intentó a su manera extender las posibilidades musicales y llevarlas a un nuevo terreno de expresión. Si lo logró con éxito depende de la opinión de cada uno, pero convéngase en que su creación ha suscitado un gran debate académico desde su surgimiento y, por ello, es susceptible de ser abordada desde la perspectiva de uno de los filósofos más músicos que produjo el romanticismo, y para quien la música es un medio para separarse del mundo.

Notas

1. Desarrollado y ampliado por dos de sus principales discípulos, Alban Berg y Anton Webern.
2. «Sin embargo, como muestra Schopenhauer en su teoría de los colores, una verdadera teoría debe partir sólo del sujeto» (Schoenberg 1974, 13).
3. «Frederick Artz ha resumido los principales temas del sistema romántico: El romanticismo representó la reacción de la emoción contra la razón, de la naturaleza contra la artificialidad, de la simplicidad contra la complejidad y de la fe contra el escepticismo [...]» (Rowell 1985, 117).
4. Schopenhauer publica la primera edición de *El mundo como voluntad y representación* en 1819 y es prácticamente ignorada por los filósofos y la academia, la cual era dominada por el hegelianismo.
5. Por aspectos técnicos debe entenderse todo aquello que haga referencia a la tonalidad, armonía, ritmo, melodía, tempo, movimiento de voces, etc.
6. «La concepción romántica de la música, la aspiración a la unión y a la convergencia de

todas las artes a través de aquella tuvo su punto de partida, indudablemente, en el gran desarrollo que alcanzó el concepto iluminista del origen común de la poesía y la música, en el que muchos filósofos de finales del siglo XVIII y principios del XIX profundizaron fecundamente» (Fubini 2005, 269-270).

7. «A la música del genio de Pésaro [Rossini] permanecería fiel Schopenhauer durante el resto de su vida, prefiriéndola incluso a la de Mozart y Beethoven, compositores asimismo dignos de su máxima admiración y aprecio» (Moreno Claros 2014, 248).
8. «Este sistema global era el de las tonalidades mayores y menores con el que estamos familiarizados gracias a la música de los siglos XVIII y XIX [...]. Esta organización tonal particular tuvo precedentes en la música del Renacimiento. El Tratado de Armonía (1722), de Rameau, completó la formulación teórica de un sistema que existía en la práctica desde, por lo menos, cincuenta años antes» (Burkholder et al. 2008, 363).
9. Traducción hecha por la traductora Pilar López de Santamaría.
10. Véase la cita que hace Safranski de una correspondencia en la que Schopenhauer hace referencia a *El Anillo de los Nibelungos* de Richard Wagner: «El libreto del Anillo de los Nibelungos, que le había enviado Wagner con una dedicatoria, es ocasión de que Arthur haga la siguiente observación al intermediario: «Dé las gracias a su amigo Wagner en mi nombre por el envío de sus Nibelungos. ¡Sólo que debería abandonar la música, pues tiene un genio mayor para la poesía! Yo, filósofo, sigo siendo fiel a Rossini y a Mozart...» (G, 199)» (1998, 473).
11. Aunque ciertamente Schoenberg nunca estuvo de acuerdo con el uso del término *atonalidad* para referirse a su música.
12. Ver el famoso «Acorde de Tristán» de su ópera *Tristán e Isolda*.
13. «Una de las primeras manifestaciones, que se inició aún antes de 1950, fue el surgimiento del «serialismo total», es decir, la extensión del principio de la serie de Schoenberg a otros elementos musicales aparte de la altura del sonido. Si era posible serializar las doce notas de la escala cromática, también podría hacerse otro tanto con los factores de duración, intensidad, timbre y textura» (Grout 2004, 958).
14. La repetición de una misma nota sigue aquí un criterio de libertad creativa, ya que Schoenberg

no aplicaba de manera rígida su método. Sin embargo, las notas que se repiten aparecen de manera consecutiva e interpretadas por el mismo instrumento, no se repiten en otro lugar de la serie, intentando mantener así el principio de evitar la repetición de una nota hasta que aparezcan las demás.

15. «Para quien no está acostumbrado al efecto auditivo de una sucesión de disonancias armónicas sin resolución, éste resulta sumamente hiriente y desasosegante. Si hoy en día, con todo nuestro inmenso bagaje auditivo, todavía nos resulta difícil una obra como las *Drei Klaviertücke* opus 11 de Schönberg, compuesta en 1908 y considerada como la primera obra completamente atonal, ¿qué debieron sentir los melómanos de entonces?» (Basomba 2013, 87).
16. Aquí es necesario hacer la precisión de que se concibe al dodecafonismo como disonante partiendo de la descripción de Schopenhauer ofrecida anteriormente, debido a que Schoenberg no admite la disonancia en la música. Siendo justos, no podría decirse que su propuesta busque o persiga la disonancia, sino que esta sería una observación hecha desde fuera del sistema dodecafónico. Para una mejor comprensión de su perspectiva se ofrece la siguiente explicación: En el *Tratado de armonía* (1974), Schoenberg, haciendo referencia a los armónicos, manifiesta que al ejecutar la nota Do, esta despliega una serie de armónicos naturales como efecto físico de las ondas sonoras. Así, aunque se pulse una nota, esta va acompañada de otras que van siendo cada vez menos perceptibles (esto era conocido desde la antigüedad griega). Así las cosas, por ejemplo, al tocar Do3, los armónicos que lo acompañan aparecen de la siguiente manera: Do4, Sol4, Do5, Mi5, Sol5, Sib5, Do6, Re6, Mi6, Fa6, Sol6, etc. La lista puede continuar, sin embargo, basta con presentar esa serie de notas para entender el concepto de los armónicos naturales, los cuales suenan «de fondo», cada vez que se ejecuta una nota. La relación interválica entre ellos se mantiene independientemente de la nota que se ejecute. El punto de su argumentación, es que el hecho de que en la nota Do esté intrínseco un Sib, que formaría una séptima menor, intervalo comúnmente concebido como disonancia, socava dicha contraposición con respecto a la consonancia, ya que, son sonidos naturales que suenan juntos, pero que, debido a que no se aprecian directamente dada su lejanía, no se suelen relacionar. Por ello, la tradición considera al

unísono, la octava o la quinta como consonancias perfectas porque ocupan los primeros lugares en la serie de los armónicos desplegados. No obstante, es preciso reiterar el hecho de que, aunque la séptima menor no aparezca entre los primeros armónicos, sigue siendo un sonido concomitante e íntimamente relacionado con la nota principal. Así, dicha contraposición carece de sentido porque solamente se apoya en la cercanía o lejanía entre las notas, pero no realmente en la idea que «por naturaleza» no puedan sonar juntas.

17. Evidentemente algunos movimientos de vanguardia contemporáneos ponen de relieve la difusa separación entre música y ruido. Aquí se entiende el ruido tal y como es concebido por Schopenhauer. Por ello, es valioso también, revisar el apartado de *Parerga y paralipómena II* (2013), intitulado *Sobre ruido y barullo*, en donde despotrica contra el ruido de la ciudad y pone de manifiesto el rechazo que esto le provoca.
18. Para un examen más preciso de esta relación entre dodecafonismo y Hegel, véase el texto de Blanca Muñoz (1998) *Dodecafonismo y sociedad de entreguerras. El reflejo del conflicto social en el Wozzeck de Alban Berg*.
19. «No ha habido un crítico musical ni un musicólogo que no haya dado su interpretación de la dodecafonía, sea en clave mística, pitagórica, racionalista, sociológica, etc., bien condenándola, bien exaltándola» (Fubini 2005, 465).
20. Véase, por ejemplo, *The cartoon music book* (2002) de Daniel Goldmark y Yuval Taylor.

Bibliografía

- Basomba, Daniel. 2013. *El último Bach y el dodecafonismo como ideal musical: una lectura estética y sociológica*. Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid. <https://hdl.handle.net/10016/18313>
- Burkholder, J. Peter, Grout, Donald Jay, Palisca, Claude V. 2008. *Historia de la música occidental*. Traducido por Gabriel Meléndez Torrellas. Madrid: Alianza Editorial.
- Chatziiosifidis, Stelios. 2012 *Tracing the idea in Schoenberg's Violin Concerto: an interpretation through performance practice, analysis and recording analysis*. Tesis doctoral, University of Kent. <https://doi.org/10.22024/UniKent/01.02.100518>
- Fubini, Enrico. 2005. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Traducido por

- Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid: Alianza Editorial.
- Goldmark, Daniel, and Taylor, Yuval, eds. 2002. *The Cartoon Music Book*. Chicago: A Cappella Books.
- Grout, Donald Jay, Palisca, Claude V. 2004. *Historia de la música occidental* Vol. 2. Traducido por León Mamés. Madrid: Alianza Editorial.
- Moreno Claros, Luis. 2014. *Schopenhauer. Una biografía*. Madrid: Trotta.
- Muñoz, Blanca. 1998. «Dodecafonismo y sociedad de entreguerras: el reflejo del conflicto social en el Wozzeck de Alban Berg». *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 84, 259-274. <https://doi.org/10.2307/40005547>
- Peña, Vidal. 1978. «Schopenhauer y la música: un caso de 'romanticismo formalista' musical». *El Basilisco* 4, 29-34.
- Platón. 1999. *Las Leyes*. Traducido por Francisco Lisi. Madrid: Gredos.
- Rojas, Camilo. s.f. «Arnold Schoenberg y el dodecafonismo». *Al Margen Online*. Recuperado de http://www.archivosmarioarrubla.com/uploads/7/0/2/7/70278343/camilo_rojas_a_schoenberhg_y_el_dodecafonismo.pdf
- Román, Dan. 2009. «Técnica Dodecafónica: Referencia básica». Traducido por José Rodríguez Alvira. *Revista Musiké*. Vol. 1, 11-15. Recuperado de: <https://cmpr.edu/wp-content/uploads/2023/02/MusikeVoll1.pdf>
- Rowell, Lewis. 1985. *Introducción a la filosofía de la música*. Traducido por Miguel Wald. Buenos Aires: Gedisa.
- Safranski, Rüdiger. 1998. *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. Traducido por B. Giménez. Madrid: Alianza Editorial.
- Salazar, Adolfo. 1984. *La música en la sociedad europea III. El siglo XIX*. Primera parte. Madrid: Alianza Editorial.
- . 1985. *La música en la sociedad europea III. El siglo XIX* Segunda parte. Madrid: Alianza Editorial.
- Schoenberg, Arnold. 1936. *Concierto para violín y orquesta, Op. 36*. Partitura. Versión para violín y piano. Viena: Universal Edition.
- . 1963. *El estilo y la idea*. Traducido por Juan J. Esteve. Madrid: Taurus.
- . 1974. *Tratado de armonía*. Traducido por Ramón Barce. Madrid: Real Musical Editores.
- Schopenhauer, Arthur. 2013. *Parerga y Paralipómena II*. Traducido por Pilar López de Santa María. Madrid: Trotta.
- . 2016. *El mundo como voluntad y representación I*. Traducido por Pilar López de Santa María. Madrid: Trotta.
- . 2022. *El mundo como voluntad y representación II*. Traducido por Pilar López de Santa María. Madrid: Trotta.

Manuel Mora Calvo, Tomhet. (manuel.moracalvo@ucr.ac.cr) es Bachiller en Filosofía (UCR) y Licenciado en Enseñanza de la Filosofía (UCR). Actualmente es profesor de filosofía en la Sede del Sur de la Universidad de Costa Rica e imparte cursos de epistemología en la Escuela de Administración Educativa de la Sede Rodrigo Facio.

Recibido: 5 de marzo, 2025.
Aprobado: 15 de marzo, 2025.

