

María Cecilia Villanueva
Mariano Etkin

Reihungen de Dieter Schnebel

El análisis de la primera de las Cinco Inventiones para violonchelo, compuesta en 1987 por Dieter Schnebel (Lahr, Alemania, 1930) está dirigido a señalar la existencia de secuencias numéricas y ordenamientos parametrales cuyo despliegue expone procedimientos constructivos de omisión, extensión y permutación. Éstos se incluyen dentro del concepto más general del arte como desvío. El desvío se valoriza en esta obra por ser mínimo y afectar a variables distintas. Se estudia el trabajo con la ruptura de la previsibilidad de la secuencia numérica o el enmascaramiento de las sucesiones escalonadas por peldaños mínimos, que se complementa con la utilización de la voz del instrumentista y de un arco curvo para la ejecución del violonchelo. Todo confluye para extraer el máximo de posibilidades de un material extremadamente restringido, desplegando una textura polifónica sin mayores contrastes, minuciosamente elaborada, en la que el antiguo saber contrapuntístico culmina, hacia el final de la obra, en el motivo BACH, transpuesto. La omisión de un peldaño en la cuenta numérica y la elaboración de las su-

cesiones de variables pueden entenderse como una metáfora de la inexorabilidad del transcurrir temporal –la sucesión periódica y gradual– sobre la que la música interviene para inventar otro tiempo –aperiódico y no gradual, imprevisible– imaginado por el compositor.

Reihungen by Dieter Schnebel

The analysis of the Fünf Inventionen für Violoncello Nr.1, composed in 1987 by Dieter Schnebel (Lahr, Germany, 1930) is focused on the existing numeric sequences and parametrical orderings which show constructive procedures based upon omission, extension and permutation. These procedures are interpreted under the main concept of art as deflection, operating here at its minimum but affecting several variables. The disruption of predictability and the masking of successions ordered by small steps are explored in parallel with the use of the voice of cellist and the curved bow; maximum possibilities are extracted from a very restrained amount of materials. The thoroughly elaborated texture culminates, towards the ending, in a transposed version of the BACH motive.

Reihungen de Dieter Schnebel

María Cecilia Villanueva

Mariano Etkin

Las *Fünf Inventionen für Violoncello* (Cinco Invencciones para Violonchelo) de Dieter Schnebel, compuestas en 1987, son cinco piezas breves en las que el instrumentista debe también intervenir vocalmente durante la ejecución.¹ Los títulos, *Reihungen*, *Alternativen*, *Staunen*, *Erwartungen*, *Ambivalenzen*,² se refieren a los vocablos y fonemas utilizados y a diferentes aspectos de la construcción musical.

En *Reihungen* el violonchelista cuenta números sucesivos; en *Alternativen* enuncia conjunciones copulativas y disyuntivas; en *Staunen*, interjecciones de asombro; en *Erwartungen* enuncia adverbios de tiempo y profiere exclamaciones, en *Ambivalenzen*, dice adverbios de afirmación y de negación. El lenguaje verbal está siempre despojado de intenciones narrativas sin que por ello tenga una categoría ornamental; las inflexiones y el carácter –austera y precisamente indicados en la partitura– definen una zona que no es la del sentido fragmentado y vuelto casi fonética pura ni es un ingrediente de una propuesta más amplia de teatro musical. Aprovechando las posibilidades expresivas de las enunciaciones irónicas, jactanciosas, susurradas o simplemente “secas” y sin escribirlas en notación musical, Schnebel consigue instalar lo vocal en un plano que está más allá de ser una extensión de lo instrumental y que, encontrándose a mitad de camino entre la música y el lenguaje hablado, encarna su afirmación de que “si tiene que ser un lenguaje, la música tal vez sea el habla del anhelo que no necesita palabras. A lo sumo: ‘Ah...’”³

34 | 35

¹ *Fünf Inventionen für Violoncello*. Mainz: Schott Musik. ISMN: M-001-08066-8 (ED 7748)

² Sucesiones, Alternativas, Asombros, Esperas, Ambivalencias.

³ Schnebel, Dieter: “Musik –eine Sprache?”, *Du* 5 (Zürich, 1996), pp.18-19. (Traducción: Philipp Unseld, rev. M. Etkin. Cita original: *Wenn schon Sprache, dann ist Musik ehestens die Mundart der Sehnsucht, die keine Worte braucht. Höchstens: “Ach..”*).

Reihungen (Sucesiones) es la primera de las Cinco Invenciones; debe ser ejecutada, preferentemente, con el arco curvo denominado Bach⁴ para permitir que la textura polifónica a tres voces pueda ser realizada por un solo instrumentista.⁵

El título se refiere a los conjuntos de variables, objetos y eventos que intervienen a lo largo de la obra, sometidos a diferentes tipos de ordenamientos, incluyendo –como se dijo más arriba– la cuenta numérica dicha por el intérprete.

Las sucesiones utilizadas por Schnebel –considerando el instrumento en su totalidad o una de sus cuerdas en particular– aparecen, entre otras variables, en la altura, la métrica, la intensidad, el timbre, la articulación y en la cuenta numérica enunciada en alemán por el intérprete. Ésta última puede ser considerada como una cuarta voz, *sui generis*. Esa cuenta numérica ascendente, de uno a nueve, es una sucesión de carácter explícito, ordenada por el compositor. Las restantes sucesiones son de carácter implícito ya que sus componentes –a modo de piezas mezcladas de un rompecabezas– sólo se hacen evidentes luego de acomodarlos en forma gradual, sin tomar en cuenta el orden de aparición en la partitura (ver Anexo A, p. 47).

En la cuenta numérica hay una excepción: falta el número siete (*sieben*). Esta omisión evidencia una voluntad de desvío con respecto al ordenamiento convencional y previsible; la excepción es muy perceptible por tratarse de una sucesión explícita y por omitirse un número que se encuentra en el último tercio de la sucesión. La falta del vocablo *sieben* (siete) no tiene una significación atribuible a la simbología de ese número en particular, sino a su ubicación: una vez que se ha establecido sólidamente lo previsible, aparece el desvío, es decir, un salto que transgrede la esperada continuidad. Consultado sobre este asunto, el compositor nos manifestó que, eventualmente, podría omitirse el número seis y no el siete.⁶ Ilustrando esta posibilidad alternativa, escribió en la partitura el vocablo *sieben* (siete) en el compás 9, lugar prescripto para la enunciación de la palabra *sechs* (seis). Confirmamos así la importancia del desvío por sobre

⁴ Alusión al nombre del instrumentista alemán Michael Bach, quien creó el arco curvo para el violonchelo. Éste es una derivación del arco curvo para violín, utilizado en la interpretación de las obras de J. S. Bach.

⁵ El compositor deja abierta la posibilidad de una interpretación con dos ejecutantes, según consta en la partitura.

⁶ La consulta al Dr. Dieter Schnebel se realizó en La Plata en septiembre de 1997 durante su visita a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, organizada por el Equipo de Investigación en Análisis Musical que dirigen los autores de este trabajo. El Dr. Schnebel fue invitado a realizar un seminario sobre su obra.

el número omitido. Es decir, la imprevisibilidad en tanto resultado es más importante que la ausencia del objeto suprimido que le da origen. (Figura 1).

Al margen de la legitimación del propio Schnebel, comprobamos que el número siete omitido en la cuenta numérica –como acontece en la partitura editada– gana presencia en otras variables, fuera de cualquier sucesión, por ejemplo, en el ámbito registral de la obra (7ma. mayor) y en el punto más importante de articulación formal (c. 7).

Por otro lado, es importante señalar que la previsibilidad en la mayor parte de la cuenta numérica contrasta con la ausencia de periodicidad, es decir, de previsibilidad en su enunciación.

En la Tabla 1 se constata que la omisión del número 7, está acompañada por una mayor separación temporal entre la cifra precedente (6) y la sucesiva (8). Es evidente que el compositor ha querido reforzar con ello el peso de la omisión, provocando así una mayor incertidumbre antes de continuar la sucesión. Si el desvío de la cuenta numérica ocurriese suprimiendo el número 6 –en la alternativa sugerida por el compositor– también estaría acompañado por una modificación, pero en otra variable: el timbre. En efecto, los compases 7 y

36 | 37



Figura 1: Alternativa para el reemplazo del seis en la cuenta numérica (c. 9).

	eins	zwei	drei	vier	fünf	sechs	acht	neun
cuenta numérica	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(8)	(9)
presencia (compás N°)	1	3	5	6	7	9	12	14
ausencia (compás N°)	2	4				8	10 11	13

Tabla 1: Cuenta numérica: Previsibilidad, omisión, no periodicidad.

8, que precederían a la enunciación del número 7 en el c. 9, deben ejecutarse *sul ponticello* y *senza vibrato*.

Otro caso vinculado con la excepcionalidad en las sucesiones aparece en la métrica; se trata del agregado de una fracción entre dos números enteros (2 \downarrow - 2^{1/2} \downarrow - 3 \downarrow - 4 \downarrow). La excepción adquiere aquí el carácter inverso al que tenía en la cuenta numérica; la sustracción ahora es adición.

El concepto de excepcionalidad también es aplicable a la aparición de un único evento u objeto. En el final de la obra el compositor escribe, en el último acorde, un sonido fuera de la afinación temperada (Fa, un cuarto de tono más alto); que es la 3ra. de la tríada de Re. La alteración del Fa provoca una incertidumbre respecto del modo de esa tríada que ha aparecido a lo largo de la obra en sus dos versiones, menor y mayor,⁷ así, ninguna de las dos tríadas –ni menor ni mayor– ocupa un lugar cadencial en el final de la pieza. Podríamos arriesgar la hipótesis de que Schnebel, considerando a la 3ra. del acorde de Re en sus dos posibilidades (Fa, Fa #), eligió un sonido intermedio que completa una nueva sucesión implícita: Fa \natural - Fa \flat - Fa #. El Fa \flat es una suerte de 3ra. de Picardía actualizada ya que en la cadencia final de la obra –al igual que en el Barroco– se introduce un desvío respecto al contexto armónico previo. En *Reihungen*, a la indefinición que provee el Fa \flat se agrega la intensidad extremadamente baja, que contribuye a enmascarar el efecto de resolución. La armonía de Re, en su carácter resolutivo, venía siendo preparada desde el comienzo y durante toda la obra por el pedal sobre La (nota más aguda), su dominante. La importancia del La está además subrayada por su presencia como única voz al final de los compases 11, 12 y 13. La textura a una sola voz aparece solamente en estos compases, reforzando la función cadencial del La. Sin embargo, en una nueva decisión de enmascaramiento, en cada una de esas tres apariciones el compositor modifica el timbre: *normale* / *sul ponticello* / *molto sul ponticello*, verificándose, simultáneamente, una de las sucesiones ya descriptas (Fig. 2 y Anexo A).

La intensidad también provee una situación excepcional por medio de un largo *crescendo* al *f* que comienza en el c. 10 y que contribuye a destacar los cambios del c. 11 que se analizarán más adelante.

Retomando la cuestión referida a las sucesiones, el acorde de Re menor –que predomina sobre el de Re mayor, como ya hemos visto– genera, por sus duraciones, otra sucesión implícita (ver Anexo A).

⁷ De un total de ocho apariciones del acorde de Re en posición fundamental –sin contar la última (c.14), que es un caso aparte– seis veces se presenta como tríada menor y sólo dos veces como tríada mayor.

2,5 \circ [norm.] 4 d sul pont. norm. molto sul pont. norm. ppppp

f *p* *pp* *ppppp*

acht *p* *pp* (Viertelton!) neun *ppppp*

Figura 2: Proceso cadencial y cambio de timbre en la nota La (cc. 11-14)⁸

En el Anexo A se observa, además, que el acorde que concluye la pieza (c. 14) continúa con la sucesión implícita de duraciones, aun siendo de un tipo diferente. Se refuerza de esta manera la pertenencia del último acorde al repertorio de tríadas sobre **Re**.

*

La textura de la pieza es polifónica, mayoritariamente a tres voces, con carácter de Coral (**Choralartig**), utilizándose exclusivamente las cuerdas I, II y III. Cada cuerda tiene a su cargo un material específico.

38 | 39

- Cuerda I: Nota pedal, siempre como cuerda al aire; límite agudo de la obra.
- Cuerda II: Movimiento melódico con mayor densidad lineal y fraseo diferenciado. Ámbito: 5ta. justa.
- Cuerda III: Movimiento melódico periódico en blancas. Ámbito: 5ta. justa.

III II I

Re menor

Figura 3: Ámbitos y tríada virtual

⁸ Las blancas de menor tamaño en la voz superior sólo hacen referencia a los cambios de arco. En la partitura se aclara que si se utiliza el arco curvo Bach, las tres cuerdas deben frotarse simultáneamente con ritmo de blancas. [“Möglichst mit Bachbogen: alle drei Seiten gleichzeitig (in Halben) streichen.”]

Es interesante señalar la vinculación existente –aunque indirecta– entre la nota más grave de la cuerda II (**Re**), la más aguda de la cuerda III (**Fa**) y el **La** de la cuerda I. La tríada virtual de **Re menor** así formada se sumaría a las anteriores. (Figura 3).

La textura polifónica se halla segmentada claramente por una mayor o menor densidad lineal en cada una de las tres voces. Este comportamiento diferenciado genera una nueva sucesión implícita que va desde la inmovilidad casi total (cuerda I) a una movilidad mayor (cuerda II), pasando por un nivel intermedio (cuerda III), como se observa en la Figura 4.



Figura 4: Densidad lineal diferenciada (c. 4)⁹

✱

El diseño melódico del bajo (cuerda III) produce la articulación formal más importante de la obra. La dirección melódica ascendente define la primera parte, integrada por los compases 1 a 6; la dirección descendente define la segunda, integrada por los compases 7 a 14, con la doble función –explicada más abajo– de la nota **Fa** del c. 7.

La articulación formal que se produce a partir del c. 7 está reforzada por un cambio tímbrico –*sul ponticello e senza vibrato*– que abarca dos compases, antes de retomar el timbre inicial. La duración de este cambio tímbrico no es irrelevante ya que, justamente, una de las unidades melódicas del diseño del bajo es de dos compases.

El diseño melódico del bajo en los cc. 1-6 se despliega en tres segmentos de dos compases (**A**, **B** y **C**), articulados, a su vez, en la unidad mínima de un compás que contiene, invariablemente, tres sonidos. La estructura interválica está integrada por combinaciones de semitonos y tonos; la estructura interválica de **B** es la retrogradación de la estructura interválica de **A**.

⁹ Véase la nota 8.

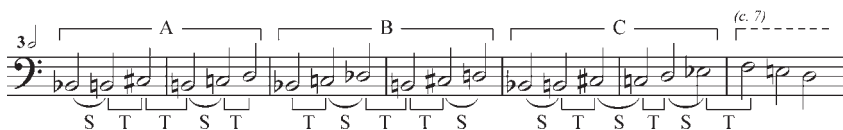


Figura 5: Estructura interváltica de A, B y C (cc. 1-6)

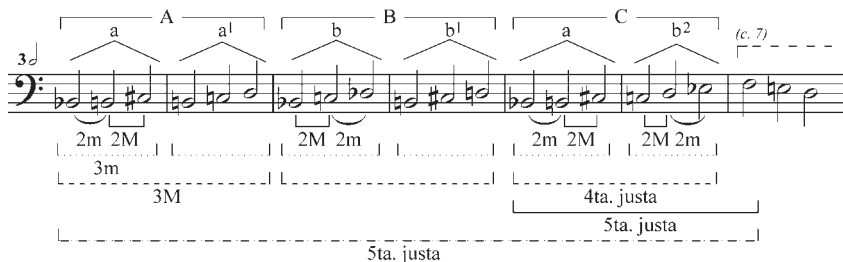


Figura 6: Diseño melódico del bajo en la primera parte (cc. 1-6)

Cada segmento reproduce la dirección ascendente que se encuentra en la unidad mínima, respondiendo a un principio orgánico de derivación de los materiales: la misma dirección aparece en unidades de dimensiones diferentes. (Figura 6).

Se comprueba, además, que los intervalos utilizados en A, B y C constituyen una sucesión implícita, por hallarse todos los intervalos comprendidos entre la 2da. menor y la 5ta. justa, con excepción de la 4ta. aumentada,¹⁰ considerando tanto los que se producen en forma directa como aquellos indirectos que delimitan el ámbito de las unidades menores y mayores (ver Anexo A).

Como se observa en la Figura 6, A, B y C comienzan con la misma nota: Si \flat . La expansión de C —que abarca una 4ta. justa, a diferencia de A y B que abarcan una 3ra. mayor— es el camino elegido por Schnebel —siempre por grado conjunto a fin de asegurar la continuidad temática e interváltica— para llegar al Fa del c. 7, donde comienza el diseño melódico descendente. El Fa es una nota pivote que funciona, al mismo tiempo, como conclusión de la primera parte e inicio de la segunda, en la principal articulación formal de la obra.¹¹ De esta manera, C concluye, en rigor, con el Fa del c. 7 que, con el Si \flat que lo inicia, delimita una

¹⁰ Esta sucesión se completaría en sus extremos —de manera indirecta, por el cruzamiento de cifras originadas en variables diferentes— con los números 1 y 6, correspondientes a los compases en los cuales se despliega (ver Figura 5).

¹¹ Cabe destacar la importancia del Fa: es la 3ra. del acorde de Re, tríada que, como ya vimos, cumple un papel importante en la pieza. Asimismo, es la única nota que sufre una modificación en su afinación, en el final de la obra.

5ta. justa. El intervalo Si-Fa aparece destacado, entonces, por partida doble: en C y en el ámbito total del movimiento ascendente del bajo que lo contiene; la unidad más chica está incluida en una unidad más grande, conservando el diseño melódico. Los únicos saltos –de 3ra. mayor descendente– son los que separan a A, B y C, para reiniciar el ascenso desde el Si^b.

Para llegar al Fa el compositor elige dos procedimientos simultáneos que expanden el ámbito de C, sin modificar el diseño melódico ascendente por grado conjunto:

1. Reemplazo en b² del Si de a¹ y b¹, por el Do, generándose una 2da. menor descendente –en lugar de una 2da. mayor– entre los compases 5 y 6. De esta manera, la continuación del diseño melódico ascendente ya ha ganado un semitono. Como a se repite en el c. 5, de no cambiarse la nota al comienzo de b² no se podría alcanzar por grado conjunto el Fa en el c. 7 manteniendo el principio de la construcción del bajo sólo con 2das. menores y mayores en A, B y C.
2. Combinación de la estructura interválica de A y B. El último ciclo (C) es el resultado de la repetición textual de a, yuxtapuesta a la estructura interválica de b, transpuesta (b²).

A partir del c. 7 –inicio de la segunda parte– el diseño melódico descendente del bajo mantiene el esquema previo del movimiento por grado conjunto y una segmentación parcialmente análoga a la primera parte.

Los segmentos melódicos de la segunda parte no permanecen invariables. La segmentación en unidades de dos compases, exclusiva de la primera parte, sólo ocurre aquí en los compases 7 a 10, hasta la aparición del compás de 2,5 (c. 11) que introduce un desvío o perturbación en la simetría constructiva. Así, A' y B' invierten la dirección melódica, conservando los intervalos de A y B; esta vinculación se interrumpe con el desvío, que funciona como sustitución de a y que luego se restablece con b⁵ en el c. 12.

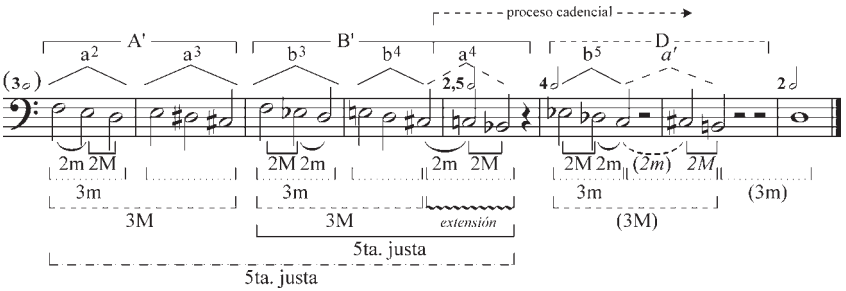


Figura 7: Diseño melódico del bajo en la segunda parte (cc. 7-14).

Figura 8: Comparación de la estructura interválica del bajo (cc. 1-12).

El c. 11 es una extensión de **B'** que conduce a la nota más grave, Si \flat . En correspondencia con lo ocurrido en la primera parte con la nota más aguda –culminación del ascenso (Fa, comienzo del c. 7)– la nota más grave –culminación del descenso– también aparece sólo una vez en la segunda parte. El proceso cadencial que aquí se inicia está subrayado por la disminución gradual de la cantidad de sonidos en los últimos tres compases: 3-2-1 (Figura 2).

La extensión de **B'** genera un nuevo segmento, ahora de tres compases. La manera en que se realiza este desvío del esquema invariable de segmentos melódicos de dos compases es una muestra incontestable del refinado oficio del compositor, quien recoge la idea de Adorno: “Kunst ist Abweichung”.¹² Más allá de la validez que esta afirmación tiene al ser aplicada en un contexto histórico, en *Reihungen* adquiere sentido si se la entiende como síntesis conceptual de los procesos constructivos puestos en juego por el compositor. El desvío se valoriza en esta obra por ser mínimo y afectar a variables distintas, siendo todavía perceptible.

La sustitución de la esperada unidad a^2 provoca un desvío de lo previsible. Esa previsibilidad que Schnebel soslaya consistiría en una hipotética reaparición de a^2 , reproduciendo lo acontecido con la unidad **a** en **C** (ver Figura 8). Los procedimientos sustitutivos de a^2 comprenden:

1. Disminución de la cantidad de blancas: hay dos en lugar de tres.
2. Modificación del metro: 2,5 \downarrow en lugar de 3 \downarrow .
3. Inclusión de un silencio que inicia el proceso cadencial.
4. Imbricación de dos unidades melódicas a través de una nota común.
5. Extensión del diseño melódico: el descenso lineal dura cinco blancas en lugar de tres.

¹² (Arte es desvío). En D. Schnebel: *Anschläge – Ausschläge* (München, Carl Hanser Verlag, 1993), p. 34.

En el proceso constructivo, es probable que la intención articuladora y cadencial –con su consecuencia en la perturbación de la continuidad– haya desencadenado al conjunto de los procedimientos mencionados. Dentro de ellos, la extensión del diseño descendente y la interrupción con un silencio parecerían haber conducido al compositor a la elegante imbricación de **b⁴** con una nueva variante de **a** (**a⁴**), utilizando una nota común, **Do #** (ver Figura 7), a manera de modulación entre unidades.

En **D** se presenta el punto de mayor disolución de la continuidad, compensada por la restitución de la unidad de dos compases, como si se tratase de una reexposición de la duración de la unidad más estable. La imbricación del c. 11, con la interrupción que provee el silencio de negra, ahora en **D** se convierte en fragmentación: el anterior segmento descendente ininterrumpido de cinco blancas (cc. 10 y 11) se fragmenta en 3+2 (cc. 12 y 13) por la inserción de un silencio de blanca; se mantiene así la cantidad de cinco sonidos con duración de blancas, a pesar de la interrupción.

Una nueva variante de **a** (**a'**) se genera en **D** tomando al **Do** como nota común, análogamente al procedimiento que había generado la unidad **a⁴**. La vinculación entre **a'** y **a** –aunque indirecta por la existencia de un silencio intermedio– no es arbitraria: **a'** tiene los mismos intervalos que **a**, invertidos en su dirección melódica (ver Figura 7). Además, sintetiza en tres notas –la cantidad mínima indispensable para hacerlo– el movimiento ascendente y descendente de las unidades de tres blancas que han aparecido en toda la obra. El silencio actúa como enmascaramiento de esa síntesis; es un nuevo detalle constructivo que se agrega a la lista de sutilezas encerradas en **Reihungen**.

El proceso gradual de disminución de la cantidad de sonidos (3-2-1) en los cc. 12-14 coexiste con un crecimiento exponencial de los silencios en los cc. 11-13 (negra, blanca, dos blancas) estructurando la cadencia final de la obra. Ambos procesos han originado, posiblemente, el cambio métrico (4 ♩) en los cc. 12 y 13 y, en consecuencia, han contribuido a la jerarquización del **La** como dominante de **Re**, por su gradual alargamiento. La conducción de las voces y la inclusión del motivo BACH –al que nos referiremos más adelante– permite que el **La** se encuentre precedido también por su dominante **Mi**, en un movimiento cadencial II-V-I.

*

En la cuerda II –que desde ahora llamaremos voz intermedia– encontramos nuevamente una construcción por unidad de compás que, a diferencia del bajo, es excluyente: no se integra en una unidad más grande que la contenga.

La mayor densidad lineal de la voz intermedia favorece la existencia de sucesiones implícitas. Éstas se encuentran presentes en el ámbito melódico, la cantidad de ataques por compás, la cantidad de notas que comprende cada ligadura,¹³ y en el cromatismo en la distribución de las notas que definen los ámbitos de 3ra. menor y de 3ra. mayor (ver Anexo A).

El ámbito reducido así como los movimientos melódicos por grado conjunto y por 3ras. en que se mueve el bajo y la voz intermedia a lo largo de la obra pueden considerarse como elaboraciones del motivo BACH (Si \flat , La, Do, Si), expuesto en el c. 13 en una transposición. La transposición elegida (Mi \flat , Re, Fa, Mi) permite el movimiento cadencial II-V (Mi, La) y su resolución en I (Re), ya descrito.

Por otro lado, las cuatro letras del motivo BACH son el punto de partida para la formación de otra sucesión implícita. A la cifra cuatro –expresando cantidad de ataques abarcados por una ligadura– se adicionan ataques en cantidad de cero a cuatro, abarcados por una ligadura contigua en el mismo compás. Se generan así dos grupos de ataques por compás (ver Anexo A). Cuando en un compás hay cinco o seis ataques, además de la sucesión originada a partir del motivo BACH (4+1 y 4+2), también encontramos otras configuraciones en el agrupamiento de sonidos abarcados por una ligadura: 5; 5 = 2+3; 6 = 2+2+2.

Existe otro tipo de relaciones con el motivo BACH, tal vez algo menos contundentes que las anteriores. La primera remite a un atributo fonético de ese nombre: la aparición del motivo melódico transpuesto está precedido, en el compás anterior, por la enunciación de la cifra ocho (acht) en la cuenta numérica. A través de la vinculación casi homofónica entre acht y bach se alude en el lenguaje hablado –con el desvío que implica la sustitución de la t final por la b inicial– a un material constructivo esencial de la obra.

Otra posible implicancia de la utilización del nombre-motivo BACH es la coincidencia con la denominación del arco curvo, Bachbogen (arco Bach),¹⁴ así como la textura de la pieza, evocadora de los corales bachianos, que el propio compositor se encarga de enfatizar en la partitura, con la indicación Choralartig (como un coral).

¹³ Con respecto a las ligaduras, Schnebel indica en la partitura: La notación es estructural. Por consiguiente, las ligaduras no indican un fraseo sino que deben ser interpretadas de acuerdo al espíritu de la pieza. Ésta debe ser preparada, así, por cada ejecutante según su propio criterio. (Trad. de los autores.) [*“Die Notation ist strukturell. So sind Bögen nicht als Artikulations-bögen gemeint, sondern als solche des Sinns. Der Text muss also von Interpreten in seiner Weise eingerichtet werden”*].

¹⁴ Véase la nota 4.

Figura 9: Síncopa en la exposición del motivo Bach (c. 13)¹⁵

The image shows a musical score for three voices in bass clef. The top voice has a whole note chord. The middle voice has a syncopated entry of the Bach motif, starting with a quarter rest followed by a quarter note. A bracket under the first four notes is labeled 'motivo BACH (transpuesto)'. The bottom voice has a whole note chord. A '(4)' is written above the first measure.

En el c. 13 la exposición del motivo BACH en su austera linealidad lleva a Schnabel a evitar ataques simultáneos con las otras voces, introduciendo un silencio antes de la primera nota, como parte de un ritmo sincopado. (Figura 9).

El ritmo sincopado es característico de la voz intermedia en la segunda parte, verificándose en los cc. 8, 9 y 11 con una función anticipatoria a su utilización en el motivo BACH (c. 13).

The image shows four musical systems, each with three staves in bass clef. The first system is labeled 'c.4' and has a '(3)' above it. The second system is labeled 'c.7' and has a '(3)' above it. The third system is labeled 'c.8' and has a '(3)' above it. The fourth system is labeled 'c.9' and has a '(3)' above it. In the second system, a box labeled 'fünf' is under the first measure. In the fourth system, a box labeled 'sechs' is under the first measure. Dashed boxes in all systems highlight the staggered entries of the notes in the upper voices.

Figura 10: Omisión del ataque simultáneo de 2da. menor en las voces superiores¹⁶

¹⁵ Véase la nota 8.

¹⁶ Véase la nota 8.

Por otro lado, la inclusión de silencios al comienzo de los cc. 7 y 9 parece tener también como objetivo eludir el ataque simultáneo del intervalo armónico de 2da. menor entre la voz superior y la voz intermedia. Este procedimiento había sido anticipado en el final del c. 4, donde el **La** de la voz superior desaparece cuando la voz intermedia alcanza el **Sol #**. Lo mismo sucede en el final del c. 8. (Figura 10).

*

El concepto de sucesión, uno de los pilares de la invención musical, está corporizado en **Reihungen** en la voz del intérprete, de manera engañosamente ingenua, abruptamente perturbada por la omisión de un peldaño. Esta enunciaci3n y su desví3 constituyen una perfecta representaci3n no sólo del núcleo de toda creaci3n musical sino –de modo más sutil e indirecto– de la magistral tarea que el compositor realiza en la parte instrumental. En ella confluyen el antiguo saber contrapuntístico, una moderna instrumentalidad basada en el uso del arco curvo y una refinada y compleja arquitectura compositiva que extrae el máximo de las posibilidades de un material extremadamente restringido.

sucesión explícita		cuenta numérica (enunciada en voz alta)	1	2	3	4	5	6	7 <i>omitido</i>	8	9		
		altura (escala cromática)											
		métrica	2	2 ¹ / ₂	3	4							
		intensidad	<i>ppppp</i>	<i>pppp</i>	<i>ppp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>			
		timbre	normale		sul ponticello			molto sul ponticello					
		duración acorde Re menor										[ac. de Re con 3ra intermedia (c. 14)]	
		cuern II	ámbito melódico (por compás)	3ra m	3ra M	4ta justa	4ta aum	5ta justa ámbito total de la cuerda					
		cantidad de ataques (por ligadura)	1	2	3	4	5						
		cantidad de ataques (por compás)	4 motivo BACH	5	6	7	8 doble del motivo BACH						
		cantidad de ataques (en ligaduras y según motivo BACH) BACH = 4	4 + 0	4 + 1	4 + 2	4 + 3	4 + 4						
distribución cromática (ámbitos de 3ra menor y mayor)	3ra m												
	3ra M												
sucesiones implícitas	cuern III	intervalos (directos e indirectos cc 1-6)	2 m	2 M	3 m	3 M	4 ta justa	4 ta aum <i>omitida</i>	5 ta justa				

* Los desvíos y complementariedades de las sucesiones están indicados en *cursiva* y sin negrita.