

EL *SPRECHSTIMME* EN *PIERROT LUNAIRE* DE ARNOLD SCHOENBERG: UN ACERCAMIENTO A SUS POSIBLES FORMAS DE INTERPRETACIÓN

Natalia Abad Santos¹

Resumen: A comienzos del siglo XX, Arnold Schoenberg comenzó a incursionar en una nueva forma de discurso-canción, que denominó *Sprechstimme*, que fusionaba la voz hablada y la cantada. A lo largo de su vida, el compositor no sólo fue modificando la notación de esta nueva vocalidad, sino que también sus indicaciones fueron cambiando, llegando, incluso, a contradecirse unas a otras. Aquí, revisaré la partitura de Pierrot Lunaire y algunos escritos de Schoenberg para acercarme a una posible respuesta a una pregunta que hasta la actualidad continúa abierta: ¿qué deseaba Schoenberg respecto de la forma de interpretación de su *Sprechstimme*? Luego, realizaré un repaso por diferentes autores que han abordado esta temática y presentaré un resumen de sus investigaciones y de las distintas formas que proponen de ejecutar el *Sprechstimme*. Para finalizar, mostraré una serie de herramientas técnicas para la interpretación de un *Sprechstimme* cantado, siguiendo las notas escritas en la partitura y que se perciba de forma similar a un discurso hablado. A través del presente trabajo es posible ver que, hasta el momento, no se ha establecido una tradición interpretativa del *Sprechstimme* de Pierrot Lunaire y se continúa discutiendo e investigando acerca de sus potenciales formas de abordaje y de las intenciones del autor. Propondré tomar esto como un punto de partida desde el cual es posible potenciar el trabajo de Schoenberg, sin ir en desmedro de su composición, realizando una exploración profunda y consciente de nuevas posibilidades vocales e interpretativas.

¹ Departamento de Matemática - Universidad Nacional del Sur - Bahía Blanca, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

Palabras clave: *Sprechstimme*, Schoenberg, Pierrot Lunaire, técnica vocal, ópera experimental, notación, recitación, contorno de alturas, interpretación, percepción.

*THE SPRECHSTIMME IN PIERROT LUNAIRE BY ARNOLD
SCHOENBERG: AN APPROACH TO ITS POSSIBLE FORMS OF
INTERPRETATION*

Abstract: *At the beginning of the 20th century, Arnold Schoenberg forayed into a new form of speech-song, which he called Sprechstimme, that fused the spoken and the sung voice. Throughout his life, the composer not only modified the notation of this new vocality, but also his indications changed, even contradicting each other. Here, I will review the score of Pierrot Lunaire and some of Schoenberg's writings to get closer to a possible answer to a question that remains open to this day: what were Schoenberg's wishes regarding the form of interpretation of his Sprechstimme? Then, I will review different authors who have addressed this issue and present a summary of his research along with the different ways they propose to execute the Sprechstimme. Finally, I will show a series of technical tools for the interpretation of a sung Sprechstimme, following the notes written in the score so that is perceived in a similar way to a spoken speech. Throughout the present work it is possible to see that, up to now, an interpretive tradition of Pierrot Lunaire's Sprechstimme has not been established, and that there are ongoing discussions and investigations regarding how it can potentially be approached, as well as the author's intentions. I will propose this as a starting point from which it is possible to boost Schoenberg's work, without detracting from his composition, carrying out a deep and conscious exploration of new vocal and interpretative possibilities.*

Keywords: *Sprechstimme, Schoenberg, Pierrot Lunaire, vocal technique, experimental opera, notation, recitation, pitch contour, performance, perception.*

1. Introducción


A comienzos del siglo XX, Arnold Schoenberg comenzó a incursionar en una nueva forma de discurso-canción, que denominó *Sprechstimme*, que fusionaba la voz hablada

y la cantada. A diferencia del *recitativo* tan utilizado en la ópera tradicional, el compositor buscaba que esta declamación no suene cantada, aunque nunca se pudo determinar claramente cómo imaginaba que debía ser interpretada. A lo largo de su vida, Schoenberg fue dejando diversas indicaciones, sin embargo, las dificultades que fueron surgiendo durante los ensayos y puesta en escena de las diferentes obras, generaron controversia y grandes desacuerdos entre compositores, directores e intérpretes.

En verdad, esta forma de melodía hablada apareció por primera vez en la escena musical en 1897, en el melodrama *Die Königskinder* de Englebert Humperdinck. En este caso, el compositor utilizó la notación de cruces en las cabezas de notas, también utilizada por Schoenberg en sus comienzos, y el término *Sprechnoten* para referirse a ella. Sin embargo, no se ha podido determinar si Schoenberg conocía la obra mencionada o si ambos autores concibieron esta forma de discurso entonado de manera paralela e independiente, aunque esta segunda hipótesis se cree poco probable.

Más allá de esta discusión, Humperdinck abandonó la técnica inmediatamente por causa de la mala crítica recibida en el estreno de su obra, mientras que Schoenberg, a lo largo del siglo XX, siguió profundizando en ella e incursionó en sus diferentes formas de uso. Utilizando este recurso por primera vez en sus *Gurrelieder* (1900–1903, 1911), fue transformándolo hasta llegar a un formato completamente distinto en *A Survivor from Warsaw* (1947). El compositor no sólo fue modificando la notación de esta nueva vocalidad (Imagen 1, 2 y 3), sino que también sus indicaciones fueron cambiando a través de los años, llegando, incluso, a contradecirse unas a otras. Es importante destacar que siempre mantuvo y sostuvo con firmeza su intención de que su discurso-canción no fuera cantado.


(gesprochen)



rasch die Decke ü-bers Ohr.

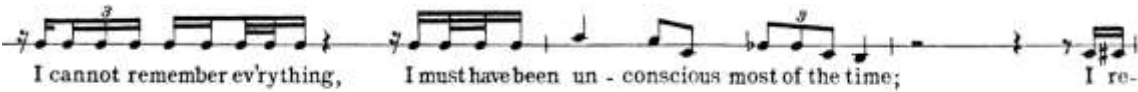
Imagen 1: Notación utilizada por Schoenberg en *Gurrelieder* (1900–1903, 1911).

Bewegt (♩ ca 66 – 76)



Bewegt (♩ ca 66 – 76) Den Weinden man mit Au-gen trinkt, giebt

Imagen 2: Notación utilizada por Schoenberg en *Pierrot Lunaire* (1912).



I cannot remember ev'rything, I must have been un-conscious most of the time; I re-

Imagen 3: Notación utilizada por Schoenberg en *A Survivor from Warsaw* (1947).

Estas contradicciones generaron gran controversia y dieron origen al enigma del *Sprechstimme*, que es un tema muy discutido en la literatura hasta el día de hoy. Muchos autores han tratado de dilucidar este tema basándose en diferentes tipos de cuestiones, como las indicaciones escritas por Schoenberg, su correspondencia con amigos y colegas (Stadlen, 1981) (Byron, 2007), el análisis musical de la partitura (Paar, 2017), grabaciones de la época (Byron, 2006), estudios del grado de aceptación de diferentes grabaciones sobre un grupo de oyentes músicos expertos en la voz (Merrill, 2017), entre otros. Con todo esto, no sólo no se ha llegado a un acuerdo, sino que, por el contrario, surgen nuevos puntos de vista y las posibilidades continúan diversificándose.

Debido al desarrollo y transformación que fue sufriendo a través del tiempo esta forma de recitación, en este trabajo me centraré en el *Sprechstimme* de Schoenberg a partir del análisis de su famosa obra *Pierrot Lunaire* (1912). La pieza fue encargada al autor por la actriz y cantante Albertine Zehme, quien estaba comenzando a incursionar en el género del melodrama y tenía el objetivo de plasmar en esta composición su estilo único de declamación. Por su parte, Schoenberg ya había comenzado a estructurar sus obras en torno a las narrativas textuales y a las sonoridades de las palabras que constituyen los textos en cuestión. Paralelamente, estaba en proceso de invención y exploración del *Sprechstimme*, que introdujo por primera vez en las *Gurrelieder*, aunque tuvo su debut público en *Pierrot Lunaire*, en octubre de 1912, con Albertine Zehme como recitadora.

Aquí, revisaré la partitura de *Pierrot Lunaire* y algunos escritos de Schoenberg para acercarme a una posible respuesta a una pregunta que hasta la actualidad continúa abierta: ¿qué deseaba Schoenberg respecto de la forma de interpretación de su *Sprechstimme*? Luego, realizaré un repaso por diferentes autores que han abordado esta temática y presentaré un resumen de sus investigaciones y de las distintas formas que proponen de ejecutar el *Sprechstimme*. En este apartado, presentaré algunos estudios recientes que aplican investigaciones de las ciencias cognitivas para mostrar algunas imposibilidades que se presentan en la realización de este discurso hablado con tono. Para finalizar, mostraré una serie de herramientas técnicas para la interpretación de un *Sprechstimme* cantado, siguiendo las notas de la partitura y que se perciba de forma similar a un discurso hablado.

2. ¿Cuáles eran las intenciones de Schoenberg?

Como ya he mencionado, hasta el momento no se ha podido llegar a un acuerdo sobre cuáles eran las intenciones de Schoenberg a la hora de imaginar esta nueva forma de canto declamado. Podemos comenzar a acercarnos a una posible respuesta leyendo el prefacio de *Pierrot Lunaire*, que fue escrito por el propio autor e incluido en la primera edición impresa de la partitura:

La melodía dada en el *Sprechstimme*, como secuencia de notas, no está pensada para ser cantada (salvo excepciones aisladas especialmente marcadas). La tarea de la intérprete es transformarla en una *Sprechmelodie*, teniendo en cuenta las alturas presentadas. Esto se logra:

I. Manteniendo el ritmo con igual precisión que si se estuviera cantando, es decir, sin más libertad de la que se permitiría con una melodía cantada;

II. Tomando extrema consciencia de la diferencia entre el tono de la voz cantada y la voz hablada: en el canto, la altura se mantiene inalterable durante cada nota dada, mientras que en el habla se emite la nota pero inmediatamente se la abandona para descender o ascender a la siguiente. Sin embargo, la intérprete debe tener mucho cuidado de no adoptar una forma cantarina de hablar. De ninguna manera esa es la intención. Tampoco debe esforzarse por lograr un modo de habla realista o natural. Por el contrario, la diferencia entre un hablar ordinario y un hablar con intención musical debe ser evidente. Pero nunca debe recordar al canto.

Además, quiero hacer hincapié en lo siguiente acerca de las interpretaciones:

Nunca es tarea de las intérpretes recrear el clima y el carácter de cada una de las piezas basándose en el significado de las palabras, sino únicamente en base a la música. El grado

de figuralismo con que se representan los eventos y emociones del texto que el autor consideró importantes, ya se encuentra en la música. La intérprete debe abstenerse de incorporar cualquier elemento que no haya sido indicado por el autor, aun cuando considere que existe una carencia de este tipo en un cierto pasaje de la obra. Esto no aportaría ningún beneficio a la obra, sino que iría en detrimento de esta.² (SCHOENBERG, 1990)

De aquí podemos resaltar la firme intención de Schoenberg - que mantuvo a través de los años - de que los ritmos escritos fueran siempre respetados. Asimismo, expresó su deseo de que su *Sprechstimme* nunca fuera cantado y le solicitó a la intérprete que tome consciencia de la diferencia entre la voz hablada y la voz cantada. Estos primeros dos puntos forman parte del consenso general acerca de la interpretación del *Sprechstimme* de Schoenberg. El problema que surge en el segundo caso es que, con la intención de aclarar la confusión que vio reflejada en su experiencia en los ensayos del estreno de la obra, el compositor se centró únicamente en una de las cualidades sonoras que diferencia ambas emisiones -que la voz hablada es un continuo entre distintas frecuencias, mientras que la voz cantada maneja niveles discretos de alturas- y que su desarrollo correcto podría garantizar la calidad de la interpretación. Stadlen (1981, p. 1) asegura que esta afirmación ocasionó que muchas cantantes fallen en la ejecución de las *Sprechmelodies* al intentar seguir las instrucciones del compositor. Además, luego de trabajar con un experto en fonética, asegura que, si bien es cierto que en el habla las alturas nunca permanecen fijas, es erróneo pensar que la frecuencia del ataque inicial de cada sílaba ocupa un lugar privilegiado: no es factible percibir una frecuencia principal inequívoca en ningún momento de la duración de una

² The melody given in the Sprechstimme by means of notes is not intended for singing (except for specially marked isolated exceptions). The task of the performer is to transform it into a speech-melody, taking into account the given pitch. This is achieved by:

- I. Maintaining the rhythm as accurately as if one were singing, i.e. with no more freedom than would be allowed with a singing melody;
- II. Becoming acutely aware of the difference between singing tone and speaking tone: singing tone unalterably stays on pitch, whereas speaking tone gives the pitch but immediately leaves it again by falling and rising. However, the performer must be very careful not to adopt a singsong speech pattern. That is not intended at all. Nor should one strive for realistic, natural speech. On the contrary, the difference between ordinary speaking and speaking that contributes to a musical form should become quite obvious. But it must never be reminiscent of singing.

Moreover, I stress the following concerning performances:

It is never the task of performers to recreate the mood and character of the individual pieces on the basis of the meaning of the words, but rather solely on the basis of the music. The extent to which the tonepainting-like rendering of the events and emotions of the text was important to the author is already found in the music. Where the performer finds it lacking, he should abstain from presenting something that was not intended by the author. He would not be adding, but rather detracting. [Traducción de la autora]

sílaba, por lo cual no puede comprenderse de manera unívoca en qué momento de cada una de ellas debe estar presente la nota escrita. Más aún, este enfoque centrado en la continuidad de las notas del discurso trae problemas de interpretación mayores en las notas largas, provocando, al intentar ralentizar los *glissandi*, una especie de aullido indeseado que no se asemeja en nada a la voz hablada. Como veremos más adelante, no sólo hay que tener cuidado al intentar seguir esta indicación, sino que existen otros parámetros importantes que deben ser tenidos en cuenta en la construcción de esta vocalidad.

Otros indicios de las intenciones de Schoenberg aparecen en su correspondencia. Acerca de su cantata *Gurrelieder*, estrenada en febrero de 1913 -pocos meses después de *Pierrot*- Schoenberg no escribió indicaciones sobre cómo ejecutar el *Sprechstimme*, aunque expresó sus intenciones en una carta escrita el 14 de enero de ese año a Alban Berg, quien fue el encargado de entrenar a la narradora para la primera presentación de la obra. Cuando este le consultó sobre su concepción de estas melodías habladas-cantadas, Schoenberg le respondió:

Aquí [en la parte hablada del *Gurrelieder*] la notación de alturas definitivamente no debe tomarse tan en serio como en los melodramas de *Pierrot*. El resultado del primero no debería ser, bajo ninguna circunstancia, una melodía hablada del tipo canción, como sucede en el último ... las notas deben considerarse simplemente como diferencias de registro, lo que quiere decir que el pasaje en cuestión (!!! no la nota individual) debe ser pronunciado más alto o más bajo, respectivamente. ¡Pero sin proporciones de intervalos!³ (Stadlen, 1981, p. 4)

Es importante notar que esto fue escrito poco antes del estreno de la obra y después del de *Pierrot*. Stadlen (1981) realiza una conjetura sobre esto: Schoenberg se sintió decepcionado luego de escuchar por primera vez la interpretación de su *Sprechstimme* de *Pierrot*, a cargo de la actriz y cantante Albertine Zehme, dado que esta tuvo problemas para seguir las notas escritas en la partitura pese al gran esfuerzo que realizó en los ensayos, guiada por el pianista Eduard Steuermann. Esto le produjo a Schoenberg una gran ansiedad por eliminar el potencial problema en las *Gurrelieder*, pues existía la posibilidad de que, al ser una obra tonal, a diferencia de *Pierrot*, aquellas alturas identificables reproducidas de manera inexacta pudieran sonar como notas erróneas.

³ Here [in the speaking part of the *Gurrelieder*] the pitch notation is certainly not to be taken as seriously as in the *Pierrot* melodramas. The result here should on no account be such a song-like speech-melody as in the latter ... the pitches are merely to be regarded as differences of register, which is to say that the passage in question (!!! not the individual note) is to be spoken higher or lower, respectively. But no interval proportions! [Traducción de la autora]

Sumando a esta confusión, el propio Schoenberg introdujo una nueva alternativa: no es necesario cantar las notas exactas, sino que es posible ejecutar el discurso cantado manteniendo las proporciones interválicas de la melodía escrita, pero adecuándola a la extensión vocal de cada intérprete en particular. Avior Byron (2006, p. 4) muestra que, dentro de una serie de manuscritos escritos entre marzo de 1912 y enero de 1914, aparece una versión temprana del prefacio de *Pierrot* que indica que “es deber de la intérprete ejecutar el ritmo de manera absolutamente precisa y transformar la melodía escrita en una *Sprechmelodie*, manteniendo siempre la relación entre las alturas”⁴. En este mismo sentido, el 8 de julio de 1923 Schoenberg le escribió a Josef Rufer:

Las alturas en *Pierrot* dependen de la extensión de la voz. Deben considerarse “correcta” pero no “estrictamente”. Puede dividirse la extensión de la voz en tantas partes como semitonos sean utilizados en la partitura; tal vez entonces cada una de estas distancias sea sólo 3/4 de tono. Pero no hay que hacerlo de una forma minuciosa, ya que aquí las alturas no se miden en términos de proporciones armónicas. Por supuesto, la extensión de la voz del habla no es suficiente. Entonces, la mujer debe aprender a hablar con “voz de cabeza”; todas las voces pueden hacer esto. . . Lo más importante es conseguir la “*Sprechmelodie*”.⁵

Además de la información contenida en estos documentos, las instrucciones escritas por el compositor en la partitura original de *Pierrot Lunaire* también pueden ofrecernos algunos indicios sobre el problema. Estas sugieren que él no daba por sentado que las intérpretes seguirían estrictamente las notas escritas. En efecto, en *Pierrot*, en el compás 10 de *Madonna*, se lee “muy alto, pero extremadamente tierno” (Schoenberg, 1990, p. 81), lo cual hace pensar que Schoenberg no esperaba que la recitadora ejecutara las notas exactas, sino que esta simplemente trabajara con rangos de tesitura. Esto aparece en los dos manuscritos del compositor, aunque no se sabe si fue escrito durante el proceso compositivo o si fue agregado más tarde, en vista de las dificultades observadas por el autor (Stadlen, 1981, p. 3).

⁴ it is the duty of the performer to perform the rhythm absolutely precisely, and to transform the notated melody into a *Sprechmelodie* by always keeping the relationship between the pitches. [Traducción de la autora]

⁵ The pitches in *Pierrot* depend on the range of the voice. You have to consider them ‘well’ but not ‘strictly’. You can divide the range of the voice in as many parts as half tones are used; perhaps then every distance is just a 3/4 tone. But you don’t have to carry this out in a pedantic way, because the pitches do not realize harmonical proportions. Of course the range of the speaking voice is not enough. Well, the lady has to learn to speak with ‘head voice’; every voice can do that. . . The most important thing is to get the ‘*Sprechmelodie*’. [Traducción de la autora]

Si continuamos observando la partitura, veremos que las instrucciones y la notación utilizada no son del todo claras y generan otro tipo de confusiones. Por ejemplo, en dos oportunidades pide “susurro sin tono” y utiliza notaciones diferentes en ambos casos. En primer lugar, en *Der Dandy* (Schoenberg, 1990, p. 71), emplea la notación con la cruz en las plicas de las notas (Imagen 4) que establece una altura determinada, dejando de lado la indicación de la emisión sin tono. En segundo lugar, y dentro del mismo número (Schoenberg, 1990, p. 73), recurre a una notación que omite las cabezas de las notas pero que, a la vez, sugiere leves cambios de alturas (Imagen 5), contradiciendo una vez más sus propias anotaciones. A su vez, dentro del mismo número *Der Dandy* (Schoenberg, 1990, p. 72), pide que dos notas sean realizadas “sin tono” aunque les indica una altura precisa e, incluso, un cambio de nota por medio de una alteración accidental (Imagen 6). Nuevamente, en *Raub* (Schoenberg, 1990, p. 90) escribe “sin tono” e incorpora una notación que utiliza por única vez: cabezas de notas formadas por pequeños círculos vacíos (Imagen 7).



Imagen 4: Notación utilizada por Schoenberg en *Der Dandy* para alternar entre “susurro sin tono” y “hablado con tono”.



Imagen 5: Notación utilizada por Schoenberg en *Der Dandy* para indicar “susurro sin tono”.

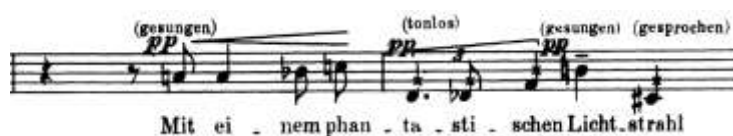


Imagen 6: Notación utilizada por Schoenberg en *Der Dandy* para alternar entre “cantado” y “sin tono”.



Imagen 7: Notación utilizada por Schoenberg en *Raub* para alternar entre “con tono” y “sin tono”.

La pregunta que surge es: ¿qué diferencia hay entre estas tres indicaciones? El susurro es, efectivamente, una voz que no posee tono y una voz sin tono es, a su vez, un susurro. ¿Por qué Schoenberg utiliza distintas palabras para referirse a lo mismo? Y, más aún, ¿por qué hace uso de tres notaciones diferentes para expresar una idea análoga? Por otra parte, ¿por qué en los tres casos recurre al uso de alturas determinadas en el pentagrama si lo que desea es una voz sin tono? Esto puede ser un argumento en favor de una interpretación más flexible desde el punto de vista de las alturas; aunque también puede provenir simplemente de las exploraciones del compositor en un intento por encontrar la notación más adecuada, esperando una unificación en la edición final que nunca sucedió, dando lugar a todo tipo de confusiones.

Otras anotaciones de la partitura sugieren, por el contrario, que Schoenberg deseaba que se cantaran las notas exactas. Por ejemplo, en *Nacht* (Schoenberg, 1990,

p. 84) escribe “cantado (en lo posible en las notas inferiores)”, indicando la melodía en dos octavas diferentes (Imagen 8). Aunque la octava inferior es la que el compositor prefiere, entiende que esas alturas están fuera de la extensión vocal de muchas mujeres (llega hasta un mi_{b3}), y, por ello, incluye entre paréntesis una alternativa en la octava superior. Este pasaje es un claro ejemplo de la importancia que le otorgaba Schoenberg a las notas escritas, ya que, si sólo se hubiera tratado de acercarse a los registros propuestos, hubiera sido más adecuado escribir únicamente la nota más grave y dar libertad a la cantante de acercarse lo más posible a ella, dentro de sus capacidades vocales. En cambio, escribe las mismas notas en la octava inmediata superior para el caso en el que las más graves se encuentren fuera del alcance de la recitadora.



Estas confusiones se incrementan al leer en una nota al pie de *Gebet an Pierrot* (Schoenberg, 1990, p. 87) que “La recitación debe sugerir el tono”. Este comentario muestra una indiferencia hacia la reproducción de las notas exactas que se contradice enormemente con la minuciosidad con la que elaboró la línea de la cantante. Stadlen (1981, p. 4) asegura que esto se debe al conflicto entre el deseo del autor de lograr un carácter hablado y su intención musical que implicaba una ejecución exacta de las notas, todo esto interferido por la realidad de la puesta en escena que se estaba desarrollando en forma paralela.

Finalmente, se puede ver que las hipótesis que minimizan la importancia de la reproducción de las notas precisas pierden fuerza al hacer un análisis musical de la obra. Así puede observarse en los dos ejemplos de canon entre la recitadora y otro instrumento incluidos en *Parodie*.⁶ En la anacrusa del primer compás (Schoenberg, 1990, p. 115) la viola comienza un canon al unísono con la voz que finaliza en el compás 10 (Imagen 9), mientras que en el *levare* del compás 17 (Schoenberg, 1990, p. 117) la voz recitadora comienza un canon a la octava con la flauta *piccolo* que termina en el compás 20 (Imagen 10). Del mismo modo, en *O alter Duft* usa el recurso de la duplicación al unísono, poco característico de Schoenberg; allí el *Sprechstimme* dobla

⁶ Para un análisis más profundo del tema véanse: Bryn-Julson y Mathews (2009) y Paar (2017).

la línea del piano de manera selectiva, contribuyendo a la percepción de un centro tonal (Imagen 11). Estos casos son una muestra muy simple de cómo las notas exactas emitidas por la cantante interactúan de una manera clara con los demás instrumentos. Estas relaciones se perderían si la intérprete decidiera no seguir con exactitud la partitura, aunque esta es una opción posible a la hora de realizar el *Sprechstimme* de *Pierrot Lunaire*.

En síntesis, al analizar las instrucciones de la partitura original, la correspondencia del autor y otros documentos históricos, surge la duda de si Schoenberg tenía la intención real de que todas las notas escritas para la recitadora fueran reproducidas con la mayor exactitud posible, si elaboró la línea del *Sprechstimme* como una guía aproximada de la interrelación entre las alturas, si pretendía que la intérprete realizara una interacción en tiempo real con la partitura o si su intención era que se respetara la relación interválica entre las notas adecuando las alturas a la extensión vocal de cada cantante. Haciendo un balance entre todos los argumentos presentados, defiendo una interpretación del *Sprechstimme* de *Pierrot* que respete las notas exactas escritas por Schoenberg, siempre teniendo en cuenta que la línea vocal no debe sonar cantada, salvo en las secciones indicadas explícitamente en la partitura. Creo importante también remarcar que este objetivo no debe ir nunca en detrimento del aspecto interpretativo claramente privilegiado por el autor, es decir, es posible que ciertos momentos de la obra requieran una emisión completamente entregada al habla; en esos casos, puede suceder que las notas sean ejecutadas de manera imprecisa.

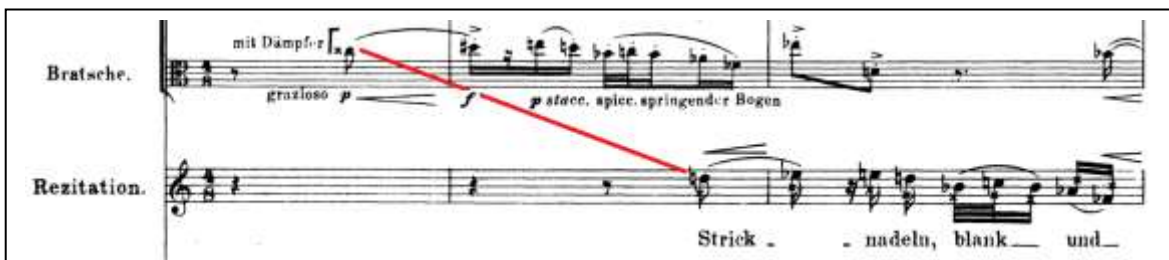


Imagen 9: En *Parodie*, Schoenberg escribe un canon al unísono entre la viola y el *Sprechstimme*.



Imagen 10: En *Parodie*, Schoenberg escribe un canon a la octava entre el *Sprechstimme* y la flauta piccolo.



Imagen 11: En *O alter Duft*, Schoenberg duplica con el *Sprechstimme* la línea del piano de manera selectiva.

3. Un repaso bibliográfico

El *Sprechstimme* de Arnold Schoenberg, en particular el de su famoso *Pierrot Lunaire*, ha despertado el interés de la academia, generando numerosas investigaciones en torno a él. El tema ha sido desarrollado por investigadores de diversas disciplinas - musicólogos, compositores e intérpretes, entre otros-, abriendo el panorama y aportando múltiples enfoques. A continuación, introduciré algunos de ellos, a partir de los cuales es posible comenzar a explorar este mundo extraordinario.

Un texto de referencia para abordar el problema del *Sprechstimme* es el artículo de Peter Stadlen (1981), quien fuera parte del ensamble en la representación de *Pierrot* de Erwin Stein en Inglaterra en 1942. Allí analiza este discurso-canción a través de las indicaciones que Schoenberg escribió en el prefacio de *Pierrot* y dentro de sus partituras, además de su correspondencia con otros músicos. Plantea, entre otras cosas, que Schoenberg, al ver las dificultades que tuvieron las recitadoras en las diferentes puestas en escena, fue modificando sus instrucciones para privilegiar el aspecto interpretativo, sacrificando, así, su intención inicial de que las notas escritas fueran reproducidas de manera exacta. Finalmente, afirma que puede lograrse la sonoridad hablada-cantada deseada por Schoenberg y respetar las notas indicadas en la partitura eliminando el *vibrato* de la voz cantada.

El musicólogo Avior Byron (2006) relativiza estos resultados aduciendo que Stadlen asume implícitamente en su argumentación que el *Sprechstimme* de Schoenberg es igual o muy similar en todas sus composiciones al tomar para el estudio obras de períodos muy distantes, tales como *Gurrelieder* y *A Survivor from Warsaw*. En esta primera revisión del *Sprechstimme* de *Pierrot Lunaire*, Byron utiliza una serie de grabaciones en las que Schoenberg se encuentra dirigiendo una puesta en escena con Erica Stiedry-Wagner como intérprete. A partir de este material concluye que Schoenberg no esperaba una reproducción exacta de las notas, sino que deseaba que la cantante estuviera en constante interacción con la partitura, mientras que los otros instrumentistas debían encargarse de reproducir un objeto sonoro y ejecutar las notas escritas con exactitud. Es decir, para él la notación de *Pierrot Lunaire* debe entenderse de dos maneras diferentes: la instrumental, está destinada a ser leída con literalidad, mientras que el *Sprechstimme*, está concebido como el resultado de una interacción en tiempo real de la cantante con la partitura. En este mismo sentido, en una segunda revisión realizada en coautoría, los musicólogos Byron y Pasdzierny (2007) afirman que, debido al auge de las grabaciones, Schoenberg temía que los oyentes compararan las interpretaciones registradas con la partitura y que usaran esto para atacar sus habilidades musicales. De esta manera, los avances tecnológicos modificaron sus intenciones y provocaron un cambio en su concepción del *Sprechstimme* de *Pierrot Lunaire*, desviando el foco de su atención hacia la reproducción exacta de las notas escritas.

Por otro lado, puede encontrarse una revisión histórico-musical de la obra en cuestión en el libro *Inside Pierrot Lunaire: Performing the Sprechstimme in Schoenberg's Masterpiece* de Phyllis Bryn-Julson y Paul Mathews (2009). Este texto contribuye a la riqueza de esta discusión ofreciendo un cruce de miradas que provienen de las

diferentes profesiones de sus autores: Bryn-Julson es cantante e intérprete de *Pierrot*, mientras que Mathews es compositor. Allí, los autores hacen una revisión completa de la historia de esta forma de discurso-canción: los antecedentes, el encargo de *Pierrot* por parte de Albertine Zehme y su influencia en el proceso compositivo, la experiencia de Schoenberg en los cabarets como posible fuente de inspiración, la creación de la obra y sus primeras interpretaciones. Por otra parte, realizan un análisis profundo del texto y su estructura, además de un estudio musical de la partitura: instrumentación, forma, orden de composición y diseños motivicos. Con todo esto, los autores defienden una interpretación de la obra fiel a las notas escritas en la partitura.

Otro libro dedicado enteramente a la obra y, específicamente, al abordaje de esta forma de discurso-canción es *Sprechstimme in Arnold Schoenberg's Pierrot Lunaire: A Study of Vocal Performance Practice*, de la cantante Aidan Soder (2008). Aquí puede encontrarse un estudio estilístico de las ejecuciones de diferentes recitadoras de *Pierrot* y un análisis comparativo, según la apreciación personal de la autora, del grado de cercanía de estas con las intenciones compositivas del autor. Además, en la misma línea que Stadlen, propone que el *Sprechstimme* de *Pierrot* puede lograrse utilizando una voz con *vibrato* minimizado y realizando un abandono inmediato de la nota principal que debe hacerse mediante un deslizamiento muy sutil hacia la siguiente nota, teniendo particular cuidado en las de larga duración. Se posiciona en un punto intermedio: defiende la interpretación hablada que tenga en cuenta las notas de la partitura, aunque postula que esto nunca debe intervenir en el aspecto interpretativo, pues este debe ser privilegiado por sobre las notas. Por último, como cantante e intérprete de *Pierrot Lunaire*, Soder afirma que la mejor forma de aprender los rudimentos del *Sprechstimme* es a través de la tradición oral, realizando un trabajo conjunto con una cantante que lo haya ejecutado anteriormente.

Finalmente, también se ha ocupado de esta cuestión la cantante Sara M. Paar (2017). En su tesis doctoral, además de repasar la historia y el desarrollo del *Sprechstimme*, realiza un estudio musical de *Pierrot* y muestra cómo su línea vocal está determinada por simetrías inversas, tanto en sí misma como en conexión con el ensamble, concluyendo de ello que el discurso debe respetar las alturas escritas. Asimismo, ofrece un nuevo enfoque sobre el tema y realiza aportes novedosos. Se basa en investigaciones de las ciencias cognitivas que sugieren una desconexión neurológica entre el habla y el canto, presentando estudios sobre las conexiones neuronales en pacientes con trastornos de la voz -disfonía espasmódica- y el lenguaje -amusia y afasia- que advierten la posible existencia de dos rutas diferenciadas en el cerebro para la articulación de las palabras: una para las habladas, localizada en el hemisferio

izquierdo, y otra para las cantadas, situada en el hemisferio derecho. En este mismo sentido, presenta algunos estudios dedicados a examinar el tema del oído absoluto y los lenguajes tonales que también parecen apuntar hacia una disociación de estas formas de emisión. Esta discontinuidad entre la voz hablada y la cantada implicaría la inviabilidad de la interpretación del *Sprechstimme* sugerida en la sección anterior, lo cual conllevaría que, al abordarlo, la recitadora deba elegir entre una voz hablada -con alturas imprecisas- o una voz cantada -con notas exactas-. Aunque hay muchos indicios en favor de esta hipótesis, ninguna de estas investigaciones es concluyente y, actualmente, se continúa investigando su veracidad, además del potencial del cerebro de crear, gracias a su gran plasticidad, nuevas conexiones para unir estos caminos, haciendo posible una interpretación hablada con notas a través de un entrenamiento sostenido. Esta desconexión explicaría por qué esta forma de discurso cantado sigue siendo difícil de comprender y continúa generando tanta confusión y desacuerdos entre los intérpretes, a pesar del paso del tiempo.

Si estos estudios se confirman, podremos concluir que el cerebro humano no es capaz de procesar una voz hablada que, a su vez, reproduzca las notas exactas indicadas en la partitura. En el caso de *Pierrot Lunaire*, de hecho, las notas escritas para la línea de recitado son relevantes en la estructura compositiva y dejarlas de lado sería una gran pérdida que iría en detrimento de la obra concebida magistralmente por Schoenberg. Entonces nos preguntamos: ¿es posible conservar la esencia interpretativa de una sonoridad vocal hablada sin perder el sentido musical pensado -y escrito- por el autor? En este sentido, y plasmando su experiencia como intérprete de *Pierrot Lunaire*, Paar describe algunas herramientas técnicas -además de ejercicios para su desarrollo- para ejecutar un *Sprechstimme* cantado que, a la vez, sea percibido como hablado.

4. Una propuesta técnica hacia una posible interpretación

En vista de las conclusiones de los estudios cognitivos mencionados más arriba, si la recitadora desea reproducir las notas exactas y decide abordar un enfoque cantado del *Sprechstimme*, debe realizar un trabajo técnico e interpretativo que asegure una voz cantada que se asemeje lo más posible a un discurso hablado. En este sentido, y como ya he mencionado, Peter Sadlen (1981) afirma que el camino hacia una sonoridad de esta índole es la utilización de una voz cantada sin *vibrato*. Esto constituye un buen punto de partida, aunque resulta insuficiente, pues es sólo una de las características que diferencian las dos formas de emisión. Por su parte, la cantante e intérprete de *Pierrot*

Lunaire, Sara M. Paar (2017), también está convencida de que la forma de afrontar este desafío es a través de la voz cantada y presenta algunas herramientas técnicas para lograr un *Sprechstimme* que respete las notas escritas en la partitura, utilizando una vocalidad abordada desde el canto, pero buscando un timbre que se asemeje lo más posible a un discurso hablado.

Paar propone la utilización predominante del registro de pecho, ya que este posee una sonoridad que se percibe más cercana a la voz hablada. El pasaje entre los registros de pecho y cabeza debe ser trabajados intensamente para lograr una gran flexibilidad que permita realizar saltos interválicos amplios y pasar con rapidez de uno a otro sin que eso repercuta en la calidad vocal e interpretativa. Asimismo, para la transición entre ambos es aconsejable utilizar una voz mixta con una predominancia del registro de pecho por sobre el de cabeza, por lo cual también es imprescindible fortalecer, liberar y flexibilizar esta zona de pasaje para adquirir un buen dominio que garantice su disponibilidad al servicio de la interpretación.

Complementando lo anterior, es preciso realizar un trabajo minucioso con las vocales, teniendo en cuenta el idioma del texto y cómo estas se diferencian en el habla y el canto. Podemos notar que el color de las vocales del alemán tiende a ser más brillante en el habla que en el canto, por lo cual se impone un modo de emisión con un brillo mayor al acostumbrado en una forma de canto más clásica y tradicional. Asimismo, es relevante resaltar que el alemán posee varias vocales que se articulan en la parte anterior de la lengua -que no existen en el español-, tales como /y/ (*über*), /ʏ/, (*Gelüste*), /ø/ (*Tönen*) y /œ/ (*Zöpfchen*). Por esto, es indispensable que la recitadora realice una preparación previa que le otorgue la suficiente flexibilidad en la parte frontal de la lengua, permitiéndole abordar el texto con mayor libertad y naturalidad.

Una vez realizado este entrenamiento de flexibilidad de los músculos de la lengua y la búsqueda de un color más brillante en las vocales, la cantante podría encontrar dificultades en la incorporación de las consonantes que requerirían de ejercicios que contribuyeran a su integración sin perder el color y la libertad logrados. Del mismo modo, se debe realizar un trabajo de autopercepción para establecer la diferencia entre la emisión de las consonantes en la voz hablada y cantada, pues, mientras en el entrenamiento vocal de tradición clásica y operística se enfatizan las vocales por sobre las consonantes, manteniendo las primeras el mayor tiempo posible y buscando un pasaje rápido y preciso en las segundas, en el habla este movimiento es más uniforme y fluido. Es indispensable que la intérprete explore sus posibilidades técnicas y encuentre recursos personales que den cuenta de esta característica en su *Sprechstimme*.

El uso de estos recursos vocales conduce a una voz con menos resonancia e, incluso, puede llevar a un cambio en los lugares de resonancia habituales. Por ello, Paar sugiere que la cantante encuentre otras formas de ser escuchada que no sean la resonancia -de ser menester, propone utilizar la amplificación-, así como también que la recitadora no busque sonar por encima del resto de los músicos, sino que forme parte del ensamble como un instrumento más.

Finalmente, al igual que Peter Sadlen (1981), la autora aconseja minimizar al máximo el *vibrato*, pues este fenómeno sólo aparece en la voz cantada y no en la hablada, a través de dos posibles caminos. En primer lugar, mediante el aumento de la presión subglótica que repercute directamente en un incremento de la actividad muscular laríngea y en un cierre glótico más firme que lleva a una reducción del *vibrato*. En este caso, es fundamental evitar el exceso de presión en la fonación que puede provocar este mecanismo. En segundo lugar, por medio de la reducción de la presión subglótica y del flujo de aire, para crear también un cierre glotal más firme. Dado que esto afecta directamente el volumen y el control de la respiración, sugiere aplicarlo en frases más cortas y suaves o en los casos en los que se utilice amplificación. Se debe tener en cuenta que el canto sin *vibrato* puede causar fatiga en la musculatura laríngea, por lo cual es importante que este trabajo se realice de manera consciente y controlando que no exista una tensión excesiva en los músculos de la mandíbula, boca, lengua, faringe y cuello.⁷

5. Conclusión

El presente trabajo ha presentado una síntesis de diversas opiniones y estudios realizados acerca del *Sprechstimme*, partiendo de las formulaciones iniciales propuestas por Arnold Schoenberg y sus transformaciones a lo largo del tiempo y llegando hasta las reflexiones técnicas y teóricas de la bibliografía más reciente. En esta última línea, ahondamos en los fundamentos de dicho procedimiento a fin de ofrecer herramientas para que las cantantes elijan la forma de abordaje que sientan más adecuada según sus propias convicciones, así como en algunos aspectos vocales técnicos que pueden contribuir a que una voz cantada sea percibida como un discurso hablado.

⁷ Para profundizar en la implementación de estas herramientas véase: Paar (2017). Allí encontrará ejercicios específicos para el desarrollo de cada uno de los puntos, además de archivos de audio complementarios con ejemplos de pasajes de Pierrot Lunaire en tres versiones: una cantada, otra hablada y, por último, una cantada con la utilización de las técnicas sugeridas buscando una sonoridad que se perciba como hablada.

Hasta el momento no se ha establecido una tradición interpretativa del *Sprechstimme* de *Pierrot Lunaire* y se continúa discutiendo e investigando acerca de sus potenciales formas de abordaje y de las intenciones del autor. Por ello, quien desee abordar este material desde la ejecución tiene el compromiso de elegir uno de tantos caminos posibles y construir a partir de allí una interpretación que, a su modo de ver, favorezca la estructura de la partitura escrita por Schoenberg. La apertura de la recitadora a una exploración profunda y consciente de nuevas posibilidades vocales redundará en beneficio de la obra resultante.

Cabe destacar que, más allá de las opiniones y tradiciones, no existe una forma correcta de afrontar una obra musical escrita. En cualquier caso, los músicos deben atravesar la partitura buscando el equilibrio entre su visión personal y las intenciones del autor. Teniendo en cuenta lo expuesto en este trabajo, en este caso particular este punto se potencia generando una multiplicidad de posibilidades interpretativas que resultan igualmente válidas. He aquí una gran virtud que posee esta obra maestra; estas controversias en torno a *Pierrot Lunaire* deben tomarse en favor de la libertad creativa y nunca verse como una carencia compositiva. Invito a las cantantes a realizar su propia investigación y exploración vocal para crear una interpretación única, siempre con el horizonte puesto en potenciar el enorme trabajo compositivo realizado por Arnold Schoenberg.

Referencias

BRYN-JULSON, P. y MATHEWS, P. *Inside Pierrot Lunaire: Performing the Sprechstimme in Schoenberg's Masterpiece*. Lanham, MD: The Scarecrow Press, Inc. 2009.

BYRON, A. The Test Pressings of Schoenberg Conducting *Pierrot Lunaire*: *Sprechstimme* Reconsidered. *Music Theory Online* 12(1), 2006.

<http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.06.12.1/mto.06.12.1.byron.html>

BYRON, A. y PASDZIERNY, M. *Sprechstimme* Reconsidered Once Again: "... though Mrs. Stiedry is never in pitch". *Music Theory Online* 13(2), 2007.

http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.07.13.2/mto.07.13.2.byron_pasdzierny.html

MERRILL, J. Schoenberg's *Pierrot Lunaire* Revisited: Acceptance of Vocal Expression. *Acta musicologica* 89(1), 95-117, 2017.

https://www.researchgate.net/publication/318420353_Schoenberg's_Pierrot_lunaire_Revisited_Acceptance_of_Vocal_Expression

PAAR, S. M. *Between Speech & Song: Clarifying the Sprechstimme of Schoenberg's Pierrot Lunaire* [Tesis de doctorado no publicada]. City University of New York, 2017.

SCHOENBERG, A. *Pierrot Lunaire, op. 21*. Belmont Music Publishers, Preface, 1990 [1914].

SODER, A. *Sprechstimme in Arnold Schoenberg's Pierrot Lunaire: A Study of Vocal Performance Practice*. Lewiston, NY: The Edwin Mellen Press, 2008.

STADLEN, P. Schoenberg's Speech-Song. *Music & Letters*, 62(1), 1-11, 1981.