

La forma-oración en obras de la segunda Escuela de Viena: una lectura desde la morfología de Goethe

La estructura formal conocida como oración (*Satz* en alemán o *sentence* en inglés) representa, junto con el *período*, uno de los prototipos formales básicos de la música tonal, especialmente a partir del período clásico. Se debe a Arnold Schönberg la primera caracterización relativamente precisa de los rasgos que definen y diferencian ambas estructuras. Este trabajo se concentra en las características temáticas de la forma-oración a partir de las consideraciones que Anton Webern expusiera en sus conferencias de 1933, tituladas *El camino hacia la nueva música*. Tanto Schönberg como Webern adhieren a una concepción organicista de la composición musical, un enfoque con una antigua y amplia tradición, tanto en sus vínculos con la composición como con el análisis musical. En términos históricos, uno de los autores que más contribuyó a la difusión de una epistemología organicista fue Goethe, cuya *Morfología* constituye una referencia obligada entre sus escritos sobre ciencias naturales. El presente trabajo vincula algunas características estructurales de la forma-oración con nociones prominentes de la concepción organicista de Goethe, especialmente los principios de *Polari-*

tät y *Steigerung*. Finalmente ilustramos nuestro punto de vista con un breve análisis del comienzo de la primera de las *Fünf Klavierstücke* op. 23 (1920-23) de Schönberg.

The sentence in musical works of the Second Viennese School: a view from Goethe's Morphology

Arnold Schoenberg's theory of form distinguishes between two formal types, the period and the sentence as the basic thematic units in tonal music. In the writings of his pupil Anton Webern abundant references to these forms appear in his 1933 lectures *Der Weg zur neuen Music*. Both Schoenberg and Webern adhere to an organicist conception of music. The organicist view has a large tradition in western art and aesthetics. From a historical point of view, one of the key figures of the organicist philosophy was Goethe. His *Morphology* constitutes an important landmark within the organicist thought. In this paper we examine some resemblances between several aspects of Goethe's *Morphology* (e.g., the concepts of *Polarität* and *Steigerung*), and Schoenberg's conception of the sentence. Finally, a brief analysis of the opening of the first piece of Schoenberg's op. 23 illustrates some of the topics discussed.

La forma-oración en obras de la segunda Escuela de Viena: una lectura desde la morfología de Goethe

Alejandro Martínez

Introducción

La referencia a las formas período y oración ocupa un lugar importante dentro de la serie de conferencias que Anton Webern dictó privadamente en Viena en el año 1933, y que fueron publicadas póstumamente en 1960 con el título *Der Weg zur neuen Musik* (El camino hacia la nueva música) (Webern, 1984).

Tanto “período” como “oración”¹ constituyen estructuras temático-formales ampliamente utilizadas por los compositores de música tonal. Debemos a Arnold Schönberg la primera caracterización relativamente precisa de los rasgos que definen y diferencian ambas estructuras, las cuales desempeñan un papel significativo en dos obras teóricas suyas, surgidas en el contexto de sus cursos en la Universidad de California: *Models for Beginners in Composition* publicada en 1942 y *Fundamentals of Musical Composition*.²

¹ “Período” y “oración” son, respectivamente, la traducción de los términos alemanes *Periode* y *Satz*, y de los ingleses *period* y *sentence*. En las traducciones al español de Schönberg (1967 y 1942), la diferencia entre ambos tipos formales es oscurecida por las deficientes traducciones: en *Fundamentos de la Composición Musical* (Trad. de A. Santos, Madrid. Real Musical, 1989) *sentence* es traducido por “frase”, y *phrase* –el término que Schönberg utiliza para designar los dos compases iniciales de ambos tipos formales–, por “fragmento fraseológico”. En *Modelos para Estudiantes de Composición* (Trad. de V. de Gainza. Buenos Aires, Ricordi, 1973) el término *phrase* es traducido por “inciso”, y *sentence* nuevamente por “frase”. Eso evita un tanto la confusión, pero la palabra “oración”, la más literal y sencilla traducción de *sentence* o *Satz*, no aparece en los textos en español.

² Publicado póstumamente en 1967. Es una recopilación de materiales escritos por Schönberg entre los años 1937 y 1948.

En este trabajo nos proponemos, en primer lugar, sintetizar las ideas presentadas por Webern en estas conferencias, centrándonos en la forma-oración. En segundo lugar, expondremos brevemente la caracterización que de ella realiza Schönberg en los escritos mencionados, así como el aporte más reciente de William Caplin (1998) a la luz de ciertos principios de la epistemología de Goethe. Esta vinculación no es caprichosa o infundada, tiene su origen en la existencia de estudios que han analizado la relación entre la epistemología de Goethe y ciertas particularidades de la teoría de Schenker, el otro gran teórico musical de la primera parte del siglo XX (cfr. Solie, 1980; Pastiche, 1990). Nuestra hipótesis afirma que es posible postular una vinculación similar con algunas ideas teóricas de Schönberg y su discípulo Webern. Finalmente, ilustraremos algunas conclusiones con el análisis musical de fragmentos de obras de la Escuela de Viena.

El camino hacia la nueva música

Las ocho conferencias de Webern de 1933 suceden a un ciclo semejante dictado el año previo con el título “*Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen*” (“El camino hacia la composición con doce sonidos”). No es un detalle menor que ambos ciclos comiencen con la expresión “el camino hacia”. Detrás de los aspectos abordados por Webern se aprecia claramente una estrategia de justificación en términos históricos de la “nueva música”. En efecto, la exposición de Webern se organiza en dos tópicos principales: por un lado, la evolución del material sonoro; por otro, lo que denomina “la presentación de las ideas musicales”. La argumentación de Webern propone enfatizar una idea de continuidad entre la música de Schönberg y su círculo con la música tonal del pasado. Sostiene Webern que el surgimiento de la música atonal libre y –finalmente– de la técnica dodecafónica está necesaria e ineludiblemente ligado a la exploración y expansión del material sonoro y al refinamiento progresivo en la presentación de las ideas musicales. En este trabajo nos concentraremos especialmente en este último tópico. Según Webern, una idea musical es “la expresión de una idea por medio de sonidos” (1984:41). Para esclarecer esta cuestión, Webern introduce entonces dos términos que son esenciales en su exposición: *Fasslichkeit* y *Zusammenhang*. El primero de ellos puede traducirse como “comprensibilidad” o “inteligibilidad”; el segundo como “coherencia” o “unidad”. Para que una idea musical pueda ser eficazmente comunicada –sostiene Webern– debe tener coherencia; la coherencia es necesaria, de este modo, para que una idea sea comprensible. Webern procede entonces a presentar la historia de la música occidental como una escala ascendente en la búsqueda de coherencia por parte de los compositores. En esta búsqueda el rol de la repetición es fundamental: “¿Cómo puedo asegurar más

fácilmente la comprensibilidad?” –se pregunta Webern–. “A través de la repetición. Ella está en la base de toda construcción; todas las formas musicales reposan sobre ese principio” (1984:54).

Webern establece una diferencia –siguiendo a Schönberg– entre el trabajo temático vinculado al contrapunto, centrado en lo que éste denomina la “combinación contrapuntística” (cf. Dineen 1993), en el que los elementos temáticos no son mayormente variados sino que son expuestos a lo largo de la obra junto con diferentes contrasujetos, sometidos a trocados, strettos, etc., y el trabajo temático que se revela especialmente en las formas musicales que plantean una melodía acompañada –la etapa del “estilo homofónico-melódico de composición” (una expresión utilizada frecuentemente por Schönberg)–, caracterizada por el uso del principio de *variación desarrollante o progresiva* (*entwickelnde Variation*), es decir, el procedimiento de elaboración del material temático por medio de la variación constante de los motivos. En esta etapa hace su aparición la estructura tipo período.³

La necesidad de enriquecer las estructuras musicales con un trabajo más complejo sobre la repetición se observa claramente en otra construcción temática: la oración, que representa para Webern una organización de mayor rango artístico. Como veremos más adelante, la oración –a diferencia del período– favorece la utilización de la variación desarrollante. Webern señala que después del establecimiento de la oración y el período no surgieron otras estructuras temáticas nuevas en la música de Occidente; ambas formas fueron expandidas con un tratamiento más libre y fluido del material motivico. Gradualmente los compositores utilizaron transformaciones más alejadas del material inicial –a veces de manera sorpresiva– y también el trabajo motivico fue extendiéndose al acompañamiento,⁴ pero las formas permanecieron. Webern afirma:

“Estas dos formas constituyen el elemento fundamental, la base de toda construcción temática en la época clásica y de todo lo que sucedió en la música hasta nuestros días. Es una larga evolución y a veces es difícil localizar estos elementos

³ “(...) el período (...) es apenas una de las formas de presentación de ideas cuando se trata de construir una melodía; es, al mismo tiempo, la más primitiva, aquella que se encuentra sobre todo en las melodías populares. ¿Por qué es tan simple? Porque se basa enteramente en la repetición. No obstante, una vez que existe la posibilidad de repetición, ésta fue explorada en diferentes épocas de modo de decir el mayor número de cosas posibles, propiciando de esta manera un enriquecimiento del repertorio de estructuras musicales” (Webern, 1984:64).

⁴ “(...) de una manera esquemática podríamos decir que fue expandido el desarrollo de los motivos

básicos. No obstante, todo puede ser atribuido a ellos (...) ¿Por qué esas formas surgieron así? Bien, en el fondo, existe el deseo de expresarse de la manera más comprensible posible” (Webern, 1984:66).

“(…) Naturalmente, una sinfonía de Mahler difiere en su forma de composición de una de Beethoven, pero en esencia ambas son iguales; un tema de Schönberg también se basa en las formas período y oración de ocho compases. (...) En el desarrollo ocurrido después de Beethoven se dio preferencia a la oración de ocho compases. Más tarde –por ejemplo en Brahms–, se hace difícil relacionar las obras a esos tipos formales, sin embargo ellas están allí. La sinfonía moderna también se basa en esas formas (...)” (Webern, 1984:81).

A pesar del énfasis con que Webern expone la importancia y vitalidad de ambas formas temáticas, no aporta ejemplos de obras propias atonales o dodecafónicas en los que se aprecie su utilización.⁵ La cuestión del modo en que los compositores continuaron utilizando el período y la oración como estructuras temático-formales viables para la presentación de las ideas musicales en la música no tonal –en concordancia con las ideas de coherencia y comprensibilidad expuestas por Webern– permanece, entonces, abierta en el texto de sus conferencias.

La estructura “estándar” de la oración

Según Schönberg, y más recientemente Caplin, la estructura arquetípica de la forma-oración comienza con una frase o agrupamiento inicial de dos compases que consiste en la exposición de la idea básica⁶ y su repetición, ya sea exacta o variada. La idea básica está constituida por los motivos que conformarán el material melódico principal que será desarrollado más tarde en la obra. Estos cuatro compases iniciales definen la función formal de presentación. Los cuatro compases siguientes de la estructura arquetípica constituyen la segunda frase y expresan dos funciones formales: continuación y cadencia.⁷ La función formal de continuación

contenidos en las formas de la voz superior. Nada debería caer del cielo. Todo debería tener relación con lo que ya estaba presente en la voz principal” (Webern, 1984:82).

⁵ Aunque proporciona un fragmento de *Verklärte Nacht* (1899) de Schönberg para ilustrar un período considerablemente expandido.

⁶ Término que Caplin toma como equivalente al de *Grundgestalt*, utilizado por Schönberg en sus clases.

⁷ A diferencia de la frase o agrupamiento inicial, la segunda frase no suele segmentarse internamente en forma simétrica (2+2 compases) sino que constituye por lo general un único agrupamiento (aun-

se caracteriza por presentar una desestabilización del contexto formal y armónico de la presentación por recurso a varios procesos: fragmentación,⁸ secuenciación, aceleración del ritmo armónico y aumento de la actividad rítmica. Finalmente, la función formal cadencial proporciona una conclusión apropiada a toda la estructura,⁹ tal como ilustra el esquema de la Figura 1:

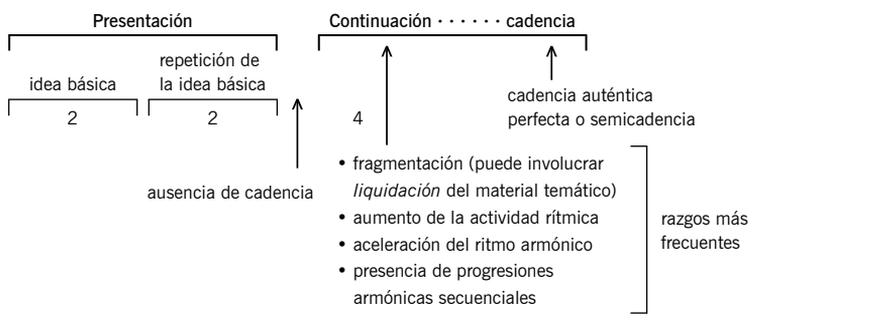


Figura 1: Esquema formal de la forma-oración "estándar"

Tal vez el ejemplo más paradigmático (y el más citado, tanto por Schönberg como por Webern y otros autores) de la forma-oración lo constituya el comienzo de la Sonata op. 2 N° 1 de Beethoven (Figura 2):

Una comparación de las características expuestas con el comienzo del Konzert op. 24 de Webern revela varias similitudes que permiten caracterizarlo como forma-oración:

que es característica la presencia de agrupamientos más pequeños pero de menor jerarquía formal. Véase la nota 9).

⁸ Por fragmentación se entiende la "reducción en la extensión de los agrupamientos con relación a la estructura de agrupamiento predominante" (Caplin, 1998:255). Schönberg (1967:58) menciona la "liquidación" como proceso de desarrollo que involucra fragmentación.

⁹ La estructura resultante –la oración en su totalidad– adquiere típicamente una proporción 1:1:2 entre la idea básica, su repetición (la presentación) y la continuación+cadencia, (en compases: 2+2+4). Es típico también que los compases de la continuación+cadencia repitan esa proporción 1:1:2 entre los agrupamientos menores constituyentes, dando por resultado total de la oración la proporción (2+2) + (1+1+2). Tal como señalan Schönberg y otros autores, la formulación esquemática de la oración y el período presenta los rasgos más típicos que los caracterizan y diferencian. Sin embargo, en la literatura musical existen también casos ambiguos que muestran propiedades difíciles de asimilar claramente al período o la oración arquetípicos.

Presentación

Allegro

p

idea básica

repetición de la idea básica

Continuación

fragmentación

idea cadencial

sf

sf

ff

p

Figura 2: Forma-oración. Beethoven op. 2 Nº 1, cc. 1-8.

los primeros tres compases presentan la idea básica en los instrumentos de viento. Luego el piano reexpone esta idea básica con una operación variativa característica en la música dodecafónica de Webern: el palíndromo. De este modo, se produce una retrogradación de los valores rítmicos de la idea básica original, así como una retrogradación interna de las notas en cada grupo (delimitados por los diferentes valores rítmicos) de la idea básica. Ambas presentaciones comienzan en *f* y descienden al *p*. Seguidamente, la continuación muestra un evidente incremento en la actividad rítmica (con el uso de las semicorcheas, el valor más breve aparecido en la idea básica), hacen su aparición la viola y el violín y la dinámica se mantiene en *f* y *ff*. Todo ello refuerza la sensación de aumento de la tensión, característico de la función continuación. Hacia el compás 8 hay una cierta reducción de la actividad rítmica con la reaparición de las corcheas y los tresillos de corcheas que anticipa el gesto cadencial de los acordes del piano (reforzado por la dinámica descendente y la aparición del primer *pp* hasta aquí). Tal como muestra la Figura 3, el inicio y la finalización de cada componente formal mencionado están adecuadamente resaltados con cambios de tempo:¹⁰

¹⁰ La nota *fa* # de la trompeta que aparece al final del ejemplo cuando se retoma el *tempo* inicia la siguiente unidad formal.

Presentación

idea básica

Etwas lebhaft ♩ = ca. 80

fl. *f*

clar. *f* *p*

ob. *f*

trp. *f*

pno. *f*

rit. *tempo*

repetición (variada) de idea básica

Continuación

rit. *tempo*

clar. *f*

vln. *f*

ob. *f*

pno. *ff*

vla. *f*

(Idea cadencial)

rit. *tempo*

fl. *ff*

pno. *fp* *pp*

trp. *f*

Figura 3: Webern, Konzert op. 24, cc. 1-10.

La estructura de la forma-oración desde la morfología de Goethe

Webern menciona en varios pasajes de sus conferencias a Goethe, y lo hace principalmente para señalar cuestiones estéticas que guardan relación con su exposición. Entre estas referencias, es remarcable la comparación entre la serie dodecafónica y la *Urpflanze*, la planta arquetípica que, gracias a sus estudios botánicos, Goethe concebía como modelo conceptual, como síntesis ideal, conteniendo todo el potencial y las formas generales de todas las plantas posibles.

Tanto en botánica como en campos tan diversos como la zoología, la óptica, la meteorología y la mineralogía, Goethe produjo abundantes trabajos científicos. Sin embargo, es un hecho conocido que su prestigio científico no perduró del mismo modo que su prestigio como poeta, dramaturgo y escritor. Su rechazo a la matematización y al enfoque mecanicista de la naturaleza –en consecuencia, su oposición al paradigma científico newtoniano predominante– hizo que su producción científica fuera relegada y olvidada. En este trabajo nos interesa acercarnos a su morfología, la concepción del estudio de los fenómenos naturales a la luz de sus diferentes etapas de formación,¹¹ con el consecuente rechazo a toda visión estática o meramente clasificatoria. La morfología de Goethe es parte de una amplia orientación organicista, entendida ésta tanto como modo de investigar científicamente a la naturaleza y como concepción de la obra de arte y la invención artística.¹²

Las características de un enfoque organicista son varias y abundantemente señaladas en la literatura (véase Solie, 1980; Hubbs, 1990). Tal vez la propiedad orgánica más saliente sea la de **holismo**, que plantea una relación de interdependencia entre las partes y la totalidad. En un organismo, las partes están indisolublemente ligadas a la totalidad, pero, por otro lado, deben permanecer relativamente independientes. Subordinación de las partes al todo e independencia de éstas expresa entonces una relación polar y dinámica. Ello nos conduce al principio de **polaridad**, que es, para Goethe, el principio universal más básico de su filosofía. Goethe concibe a todo el universo sujeto a la interacción de fuerzas polares que, dinámicamente, se atraen y repelen en un flujo permanente. Este juego de polaridades no es negativo o destructivo; por el contrario, Goethe sostiene que la interacción dinámica de pares polares está en el origen de todo acto creativo. Por medio de oposiciones, de

¹¹ “La morfología debe contener la teoría de la forma, de la formación y de la transformación de los cuerpos orgánicos; pertenece, pues, a las ciencias naturales (...)” (Goethe, 1997:113).

¹² M. H. Abrams señala que Goethe desarrolló su labor científica a la par de su producción artística y crítica y que “cada nueva hipótesis o descubrimiento que hacía en biología reaparecía oportunamente en forma de nuevos principios organizativos en el campo de su crítica” (1962:300).

uniones y divisiones, atracciones y rechazos, es posible alumbrar algo nuevo. Un ejemplo de ello se observa en su *Teoría de los Colores* (publicada en 1810), donde la polaridad entre luz y sombra es el fundamento generador del color.¹³ Según Tantillo, el principio de polaridad “permite a Goethe describir el cambio al mismo tiempo que dar cuenta de pautas o patrones dentro de él” (2002:16-17).

La noción de metamorfosis incluye la idea de crecimiento paulatino y continuo, y supone que en cada etapa de transformación ciertos elementos permanecen, de algún modo, con el fin de garantizar la unidad e integridad del organismo. El principio de polaridad interviene aquí como responsable de esta pugna dinámica entre las tendencias de cambio y crecimiento por un lado, y las de permanencia y unidad, por otro. De este modo, ambas tendencias actúan como fuerzas centrífugas y centrípetas, respectivamente. Goethe señala el conflicto entre ellas:

“La idea de metamorfosis es un regalo de lo alto extremadamente honorable, pero al mismo tiempo extremadamente peligroso, pues conduce a la ausencia de forma, destruye el saber, lo disuelve. Es semejante a la *vis centrifuga* y se perdería en el infinito si no le fuese asignado un contrapeso: quiero decir si el instinto de especificación, la tenaz capacidad de persistir de lo que ha llegado una vez a la realidad; una *vis centripeta* a la que ningún elemento externo puede perjudicar en su fondo más profundo” (1997:208).

104|105

El segundo principio, que complementa a polaridad es el de *Steigerung* –que suele traducirse como “intensificación” o “crecimiento gradual”. Según Goethe, *Steigerung* manifiesta “una aspiración incontenible hacia lo alto” (1997:242) y es el principio que permite progresivamente ascender hacia niveles más complejos y diferenciados de organización. Es el complemento dinámico de polaridad ya que proporciona una superación de la pugna entre fuerzas polares. *Steigerung* es una fuerza de diferenciación en la naturaleza. Según Molder,

“el principio de *Steigerung* no puede ser concebido (...) desde un punto de vista mecánico, es un principio que sólo tiene efectividad en relación al crecimiento orgánico. (...) *Steigerung* es inseparable del proceso de metamorfosis [y expresa] un movimiento en el que se verifica un aumento de especificación, (...) un dina-

¹³ “(...) para producir el color se requieren luz y tiniebla, claridad y oscuridad, o, si se prefiere una fórmula más general, luz y falta de luz” (Goethe, 1945:22).

mismo polar del que procede una alteración de la forma en la que toda la unidad del ser aparece reconocible en su propia versatilidad” (1995:209).

Puesto que Webern no hace más que articular las ideas de Schönberg con relación a la forma-oración, nos referiremos a sus escritos para correlacionar los principios de la morfología de Goethe con sus características estructurales.

Una polaridad que surge inmediatamente en los escritos de Schönberg es la vinculada al trabajo motivico. Schönberg (1994:27) se refiere llamativamente al motivo en los siguientes términos: “Un motivo es algo que da lugar a un movimiento. Un movimiento es el cambio de un estado de reposo que se torna su opuesto”.

En segundo lugar, y de manera más general, aparece en sus escritos un antagonismo recurrente entre permanencia y cambio, que atraviesa toda la discusión sobre la “variación desarrollante”. La permanencia se expresaría en la repetición, en la conservación de rasgos motivicos; el cambio, por su parte, aparecería en la variación o transformación de esos rasgos. El conflicto polar se manifiesta entonces en que la repetición produce monotonía, mientras que la variación extrema engendra falta de coherencia. Si en la variación desarrollante “los cambios se dirigen, más o menos directamente, hacia la meta de permitir el surgimiento de nuevas ideas” (Schönberg, 1994:39), es en la preservación de ciertos rasgos, a través de las sucesivas transformaciones motivicas, que se garantiza la unidad temática. Tal como señala Van den Toorn (1996:372), es principalmente a través de la metamorfosis progresiva de los elementos motivicos que se evidencia el crecimiento orgánico de una composición.

Si nos concentramos en la estructura de la forma-oración, el principio de *Steigerung*, concebido como diferenciación, crecimiento gradual e intensificación, se manifiesta luego de la presentación inicial del material temático. Puesto que ésta se basa en la repetición de una misma idea básica, Schönberg afirma que “la continuación demanda formas del motivo más elaboradas” (1967:58); en otras palabras, se plantea nuevamente una oposición polar entre repetición y cambio, este último proporcionando nuevas formas derivadas del motivo.

En el tratamiento compositivo de ciertos aspectos musicales específicos de la frase de continuación se observa el fenómeno de crecimiento gradual o intensificación. En primer lugar, en el aspecto rítmico, la intensificación se evidencia en el aumento de la actividad rítmica con respecto a la presentación; a esto se le suma la fragmentación en la estructura de agrupamiento. (Estos dos factores dan como resultado una sensación de movimiento, de incremento de la tensión.) En segundo lugar, en el aspecto armónico se verifica en la aceleración del ritmo armónico. Con

respecto a este último punto, Schönberg señala que suelen aparecer progresiones armónicas secuenciales y distingue entre dos tendencias opuestas: aquellas progresiones diatónicas o “centrípetas”, que no alteran la jerarquía tonal, y las “centrífugas”, que introducen acordes cromáticos, que ponen en cuestión el estatus de la tónica – y plantean una nueva oposición polar.

Pero el énfasis principal en la frase de continuación se expresa en el tratamiento de los motivos de la idea básica, donde la acción de la variación desarrollante puede pensarse como la manifestación musical más concreta –en términos de técnica compositiva– del principio de *Steigerung*. A través de los abundantes ejemplos que brinda Schönberg se observa que en la continuación se produce una diferenciación y una variación sostenida de los rasgos motivicos iniciales: éstos se desvinculan de la manera en que operan conjuntamente en la presentación de la idea básica y sufren transformaciones de modo independiente. Pero este desarrollo progresivo y continuo del material temático engendra el riesgo de debilitar la claridad y la inteligibilidad formal. Por ello es necesaria la técnica motivica de “liquidación”, cuyo propósito es “contrarrestar la tendencia hacia una extensión ilimitada” (Schönberg, 1967:58). El proceso de liquidación temática se logra eliminando rasgos motivicos característicos para dejar solamente aquellos que no requieren continuación. Así, a través de la polaridad entre expansión y contracción de elementos motivicos, la forma-oración recibe una delimitación adecuada por medio de una cadencia que consta, por lo general, de los elementos motivicos y armónicos más convencionales.

106|107

Un breve análisis

Un ejemplo más complejo de forma-oración que el de Webern lo constituye la primera sección de la primera de las *Fünf Klavierstücke* op. 23 (1920-23) de Schönberg, de la que sólo analizaremos la frase de presentación. Tal como sostiene Webern, la evolución histórica de la forma-oración exhibe una expansión progresiva del trabajo motivico. En este ejemplo, ya en la frase de presentación se manifiesta un proceso significativo de elaboración motivica (Figura 4).

La idea básica ocupa en esta pieza tres compases y en ella el tricordio 013 se manifiesta como el material motivico más saliente (tanto en forma vertical, en el primer acorde de la pieza, como melódicamente; esta saliencia es enfatizada, principalmente, por las indicaciones de fraseo de Schönberg). Otros dos materiales motivicos presentes son los tricordios 014 y 012. Estos últimos están emparentados con el primero por la presencia de un semitono en todos ellos; el intervalo restante puede pensarse como una contracción y una expansión respectivamente de la tercera menor presente en 013. Tanto 012 como 014 aparecen en un segundo plano, como materiales mo-

Presentación

idea básica

Sehr langsam

idea básica sujeta a "variación desarrollante"

Continuación

----- Idea cadencial -----

Figura 4: Schönberg, op. 23, I, cc. 1-12.

típicos que aguardan el momento de fructificar o ponerse en movimiento. Sólo 014 recibe una explícita enunciación en los compases 2-3 con la llamativa aparición de la nota re#, la única nota repetida hasta aquí (como mi \flat en el compás 2):

Sehr langsam

108 | 109 Figura 5: Schönberg, op. 23, I, cc. 1-3.

La segunda presentación de la idea básica (compases 4 a 6), se inicia con evidentes referencias al comienzo de la pieza, pero muestra ya la influencia del trabajo expansivo de la variación desarrollante. Si *Steigerung* involucra la intensificación de los rasgos internos de un organismo, su manifestación más saliente en estos compases es la expansión interválica de la configuración inicial: la primera simultaneidad de la idea básica repetida articula ahora el tricordio 014 (en lugar de 013); el intervalo de 3ra. menor en el bajo es ahora de 3ra. mayor; el salto si-re# es la expansión del salto mi-sol del compás 3. Asimismo –como elemento de continuidad, que refuerza la percepción de repetición del inicio–, la voz intermedia presenta nuevamente el semitono re#-re, versión enarmónica del mi \flat -re del compás 2. La tendencia a la expansión interválica continúa (así como un incremento en la actividad rítmica) y llega a su punto máximo de intensificación en los compases 5 y 6 donde los tricordios 026 y 027 se muestran en la voz superior (este último con tres apariciones, véase la Fig. 5). Otra manifestación de *Steigerung* –enfaticando

su carácter diferenciador– se observa en la progresiva importancia que el tricordio 012 asume al final de esta frase (c. 6) en la voz inferior.

Figura 6: Schönberg, op. 23, I, cc. 4-6.

Conclusión

Los dos fragmentos de las piezas musicales abordadas (Webern y Schönberg) manifiestan nuestra interpretación de ciertas piezas del repertorio de la Escuela de Viena como ejemplos de la forma-oración a la luz de la morfología de Goethe. Webern sostiene en sus conferencias que la oración fue más utilizada que el período por parte de los compositores posteriores a Beethoven. Puesto que el argumento seguido por Webern enfatiza el “principio de comprensibilidad” (los compositores buscan incrementar la coherencia, porque ésta asegura una mejor comprensibilidad), es posible inferir que el logro de una coherencia mayor se obtiene siguiendo un desarrollo motivico que genere la mayor cantidad de elementos a partir de un solo material.¹⁴ La forma-oración, gracias a la presencia de una unidad inicial fuertemente implicativa, creada por la enunciación repetida de un mismo material musical, genera

¹⁴ “(...) ¡desarrollar todo a partir de una idea principal! Aquí está la coherencia más fuerte” (Webern, 1984: 83).

una tendencia significativa hacia la continuación, al incremento de la tensión y al crecimiento orgánico de los elementos motivicos. Schönberg señala:

“La oración es una forma de construcción más elevada que el período. No sólo establece una idea sino que al mismo tiempo inicia un cierto desarrollo. Puesto que el desarrollo es la fuerza motora de la construcción musical, comenzar lo simultáneamente indica premeditación” (1967:58).

Desde este punto de vista, la oración parece responder mejor que la forma período a los postulados morfológicos de la epistemología de Goethe. En otras palabras, la naturaleza evolutiva de la forma-oración permite considerarla como la estructura temática más adecuada para aplicar a las ideas musicales el principio de variación desarrollante, concebida ésta como proceso de intensificación, diferenciación y crecimiento gradual a partir de cierta configuración motivica inicial.

Bibliografía

Abrams, Meyer H.:

El espejo y la lámpara, Teoría romántica y tradición clásica, Buenos Aires, Nova, 1962.

Caplin, William:

Classical Form: a Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven, New York, Oxford University Press, 1998.

Dineen, P. Murray:

“The Contrapuntal Combination: Schoenberg’s Old Hat”, en *Music Theory and the Exploration of the Past* (Hatch, C. y D. Bernstein ed., Chicago, The University of Chicago Press, 1993), pp. 435-448.

Goethe, Johann W.:

Teoría de los Colores, Trad. de P. Simón, Buenos Aires, Poseidón, 1945.

Teoría de la naturaleza, Trad. y comp. de D. Sánchez Meca, Madrid, Tecnos, 1997.

Hubbs, Nadine:

“Musical organicism and its alternatives”, Tesis doctoral inédita, University of Michigan, 1990.

Molder, Maria Filomena:

O Pensamiento Morfológico de Goethe, Lisboa, Estudos Gerais, 1995.

Pastille, William:

“Music and morphology: Goethe’s influ-

ence on Schenker’s thought”, en *Schenker Studies* (H. Siegel, ed., Cambridge, Cambridge University Press, 1990), pp. 29-44.

Schönberg, Arnold:

Models for Beginners in Composition, New York, Schirmer, 1942.

Fundamentals of Musical Composition, New York, Norton, 1967.

Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form. C. Cross y S. Neff, trad. y ed., Lincoln, University of Nebraska Press, 1994.

Solie, Ruth:

“The Living Work: Organicism and Musical Analysis”, *19th-Century Music* 4/2 (1980), pp. 147-156.

Tantillo, Astrida O.:

The Will to Create. Goethe’s Philosophy of Nature, Pittsburgh, The University of Pittsburgh Press, 2002.

Van den Toorn, Peter:

“What’s in a Motive? Schoenberg and Schenker Reconsidered”, *The Journal of Musicology* 14/3 (1996), pp. 370-399.

Webern, Antón:

O caminho para a música nova, Trad. de C. Katar, São Paulo, Novas Metas, 1984. (Ed. original: Wien, Universal Edition, 1960).