La forma oración en la Segunda Escuela de Viena

Una lectura desde la morfología de Goethe

Alejandro Martinez
Profesor de Armonía, Contrapunto y Morfología, FBA, UNLP.
Licenciado en Composición, UNLP.
Ha sido becario del Conicet y de la UNLP en las categorías Iniciación. Perfeccionamiento y Formación Superior.
Investigador en el programa de incentivos.
Ayudante de la cátedra Lenguaje Musical Tonal I y II, FBA, UNLP.

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 una música nueva*).

Tanto «período» como «oración»[1] constituyen estructuras temático-formales ampliamente utilizadas por los compositores de música tonal. Debemos a Arnold Schöenberg la primera caracterización relativamente precisa de los rasgos que definen y diferencian ambas estructuras, las cuales desempeñan un papel significativo en *Models for Beginners in Composition* publicada en 1942 y *Fundamentals of Musical Composition* de 1967.[2] En este trabajo, nos proponemos, en primer lugar, hacer una síntesis de las ideas presentadas por Webern en estas conferencias, centrándonos en la forma-oración. En segundo lugar, expondremos brevemente la caracterización que de ella realiza Schöenberg en las obras mencionadas, así como el aporte más reciente de William Caplin[3] a la luz de ciertos principios de la epistemología de Goethe.

1. «El camino hacia una música nueva»

Las ocho conferencias de Webern de 1933 se organizan en dos tópicos principales: por un lado, la evolución del material sonoro; por otro, lo que denomina: «(...) la presentación de las ideas musicales». Por idea musical Webern entiende: «(...) la expresión de una idea por medio de sonidos».[4] Para Webern, tanto el surgimiento de la música atonal libre como el de la técnica dodecafónica están ne-

[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, 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 Schöenberg 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] Publicación póstuma. Es una recopilación de materiales escritos por Schöenberg entre los años 1937 y 1948.
[3] W. Caplin, *Classical Form: a Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, 1998.
[4] A. Webern, *O caminho para a música nova*, 1984, p.41.

cesaria e ineludiblemente ligados a la exploración y expansión del material sonoro y al refinamiento progresivo en la presentación de las ideas musicales. Para que una idea musical pueda ser eficazmente comunicada -sostiene Webern-, ésta debe tener coherencia; la coherencia es necesaria para que una idea musical sea comprensible al oyente. En su exposición, Webern presenta entonces 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».[5] Webern diferencia -siguiendo a Schöenberg- el tratamiento temático vinculado al contrapunto (centrado en lo que éste denomina la «combinación contrapuntística»),[6] del tratamiento temático que se revela especialmente en las formas musicales que plantean una melodía acompañada (el «estilo homofónico-melódico de composición», una expresión utilizada frecuentemente por Schöenberg), 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*.[7] 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. 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 motívico, pero las formas permanecieron:

> 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 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.[8]
>
> Naturalmente, una sinfonía de Mahler difiere en su forma de composición de una de Beethoven, pero en esencia ambas son iguales; un tema de Schoenberg 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.[9]

A pesar del énfasis con que Webern expone la importancia y vitalidad de ambas formas temáticas, no aporta, sin embargo, ejemplos de obras propias atonales o dodecafónicas en los que se aprecie su utilización. 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, permanece, entonces, abierta en el texto de sus conferencias.

2. La estructura «estándar» de la oración

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 básica*[10] y su repetición, ya sea exacta o variada. La idea básica está constituida por los elementos motívicos que conformarán el material melódico principal que será desarrollado posteriormente 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*. La función formal de continuación se caracteriza por presentar una desestabilización del contexto formal y armónico de la presentación

[5] A. Webern, *op.cit.*, p. 54.

[6] Véase P. Murray Dineen, «The Contrapuntal Combination: Schoenberg´s Old Hat», en Hatch, Christopher y David Bernstein (editores), *Music Theory and the Exploration of the Past*, 1993, pp. 435-448.

[7] «(...) 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». Cfr. A. Webern, *op.cit.*, 1984, p.64.

[8] *Ibídem.*, p. 66.

[9] *Ibídem.*, p. 81.

[10] Término que Caplin toma como equivalente al de *Grundgestalt*, utilizado por Schöenberg en sus clases.

por recurso a varios procesos: fragmentación,[11] secuenciación, aceleración del ritmo armónico y aumento de la actividad rítmica. Finalmente, la función formal cadencial proporciona una conclusión apropiada a toda la estructura, tal como ilustra el esquema de la Figura 1:

Una comparación de las características expuestas con el comienzo del *Konzert op. 24* de Webern, revela varias similitudes que permiten caracterizarlo como forma-oración: 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 (delimitadas por los diferentes valores rítmicos) de la *idea básica*. Ambas presentaciones comienzan en *F* y descienden a *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* surgido hasta aquí). Tal como muestra la Figura 2, el inicio y la finalización de cada componente formal mencionado están adecuadamente resaltados con cambios de tempo:[12]

3. 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 Goethe concebía – basándose en sus estudios botánicos– como modelo conceptual, como síntesis ideal conteniendo todo el potencial y las formas

Figura 1. Esquema formal de la forma oración «estándar».

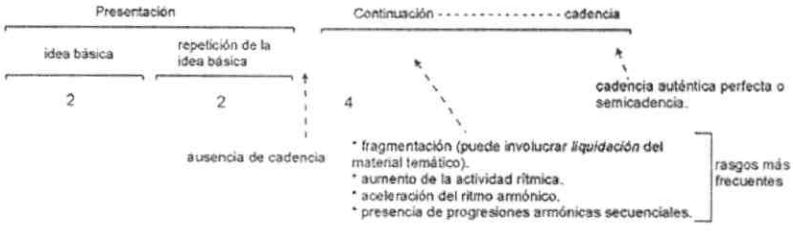
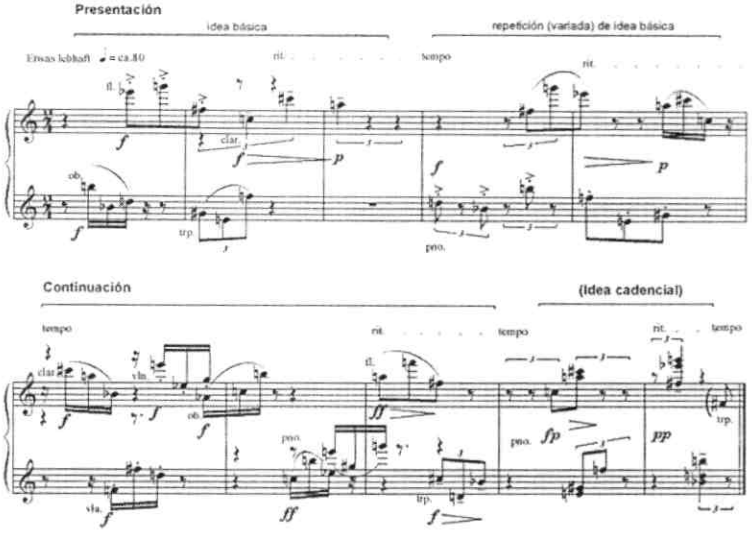


Figura 2. Webern, Konzert op.24, cc.1-10.



[11] Por fragmentación se entiende la «reducción en la extensión de los agrupamientos en relación a la estructura de agrupamiento predominante» (Cfr.Caplin, *op. cit.*, 1998, p. 255). A. Schöenberg menciona la «liquidación» como proceso de desarrollo que involucra fragmentación (Cfr. A. Schöenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, 1967, p. 58).

[12] La nota F# de la trompeta que aparece al final del ejemplo cuando se retoma el *tempo*, inicia la siguiente unidad formal.

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,[13] 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, como concepción de la obra de arte y la invención artística.[14]

Las características de un enfoque organicista en las obras de arte son varias y abundantemente señaladas en la literatura.[15] Tal vez la propiedad orgánica más saliente sea la de *holismo*, es decir, la relación de interdependencia entre las partes y la totalidad. En un organismo, las partes están indisolublemente ligadas a la totalidad pero, paralelamente, deben permanecer relativamente independientes. Subordinación de las partes al todo e independencia de éstas con respecto a aquél 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 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.[16] 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».[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 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.[18]

El segundo principio, que complementa la Polaridad, es el de *Steigerung*, que suele traducirse como «intensificación» o «crecimiento gradual». Según Goethe, *Steigerung* manifiesta «una aspiración incontenible hacia lo alto»[19] 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 dinamismo polar del que procede una alteración de la forma en la que toda la unidad del ser aparece reconocible en su propia versatilidad.[20]

---

[13] «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». Cfr. J. Goethe, *Teoría de la naturaleza*, 1997, p. 113.

[14] 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». Cfr. M. Abrams, *El Espejo y la Lámpara. Teoría Romántica y Tradición Clásica*, 1962, p. 300.

[15] Ver R. Solie, «The Living Work: Organicism and Musical Analysis», 1980, pp.147-56; y N. Hubbs, «*Musical organicism and its alternatives*», 1990.

[16] «(...) 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». (Cfr. J. Goethe, *Teoría de los Colores*, 1945, p. 22).

[17] A. Tantillo, *The Will to Create. Goethe´s Philosophy of Nature*, 2002, pp.16-17.

[18] J. Goethe, op. *cit.*, 1997, p. 208.

[19] *Ibídem*, p. 242.

[20] M. Molder, *O Pensamiento Morfológico de Goethe*, 1995, p. 209.

Puesto que Webern no hace más que articular las ideas de Schöenberg en relación con 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 Schöenberg es la vinculada al trabajo motívico. Schöenberg 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».[21] En segundo lugar, y de manera más general, aparece en sus escritos un antagonismo recurrente entre permanencia y cambio, que atraviesa toda discusión sobre «variación desarrollante». En el trabajo motívico, la permanencia se manifiesta en la repetición, en la conservación de rasgos motívicos; el cambio, por su parte, aparece en la variación o transformación de esos rasgos. El conflicto polar se expresa entonces en que la repetición produce monotonía,[22] mientras que la variación extrema conlleva el peligro de la 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»,[23] es en la preservación de ciertos rasgos, a través de las sucesivas transformaciones motívicas, lo que garantiza la unidad temática. Tal como señala Van den Toorn,[24] es principalmente a través de la metamorfosis progresiva de los elementos motívicos 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, Schöenberg afirma que: «(...) la continuación demanda formas del motivo más elaboradas»,[25] en otras palabras, se plantea nuevamente una oposición polar entre repetición y cambio, éste 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 por 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 éste último punto, Schöenberg 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 status de la tónica, planteando 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 Schöenberg, se observa que en la continuación se produce una diferenciación y una variación sostenida de los rasgos motívicos iniciales: éstos se desvinculan de la manera en que operan conjuntamente en la presentación de la idea básica y sufren transformaciones de manera 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 motívica de «liquidación» cuyo propósito es «contrarrestar la tendencia hacia una extensión ilimitada».[26] El proceso de liquidación temática se logra eliminando rasgos motívicos característicos para dejar solamente aquellos que no requieren continuación. De este modo, a través de la polaridad entre expansión y contracción de elementos motívicos, la forma-oración recibe una delimitación adecuada por medio de una cadencia que consta, por lo general, de los elementos motívicos y armónicos más convencionales.

4. 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 Schöenberg, 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 motívico. En este ejemplo, ya en la frase de presentación se manifiesta un proceso significante de elaboración motívica. La idea básica ocupa en

[21] A. Schöenberg, *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*, 1994, p. 27.
[22] A. Schöenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, 1967, p. 8.
[23] A. Schöenberg, *op. cit.*, 1994, p. 39.
[24] P. Van den Toorn, «What´s in a Motive? Schoenberg and Schenker Reconsidered», 1996, p. 372.
[25] A. Schöenberg, *op. cit.*, 1967, p. 58.
[26] *Ibídem*, p. 58.

esta pieza tres compases y en ella el tricordio 013 se manifiesta como el material motívico 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 Schöenberg). Otros dos materiales motívicos 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 motívicos 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 Mib en el compás 2):

La segunda presentación de la idea básica, (compases 4 al 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 Mib-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 (éste último con tres apariciones, véase la Fig. 5). Otra manifestación de *Steigerung* enfatizando 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.

5. Conclusión

Los dos fragmentos de las piezas musicales abordadas (Webern y Schöenberg) manifiestan nuestra interpretación de ciertas piezas del repertorio de la escuela de Viena como ejemplos de la forma-ora-

Figura 3. Schöenberg, op.23, I, idea básica (cc.1-3).

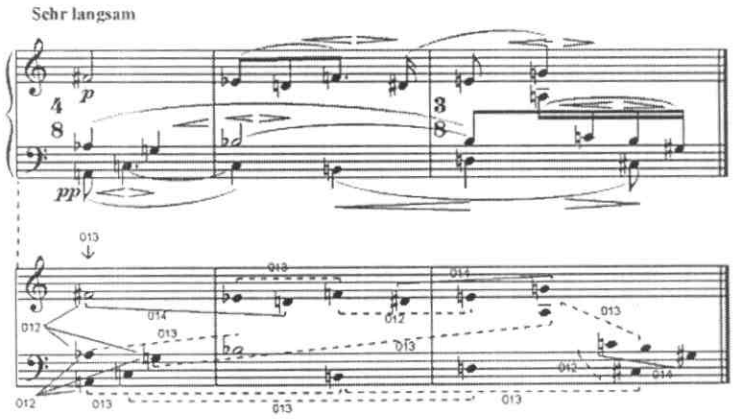
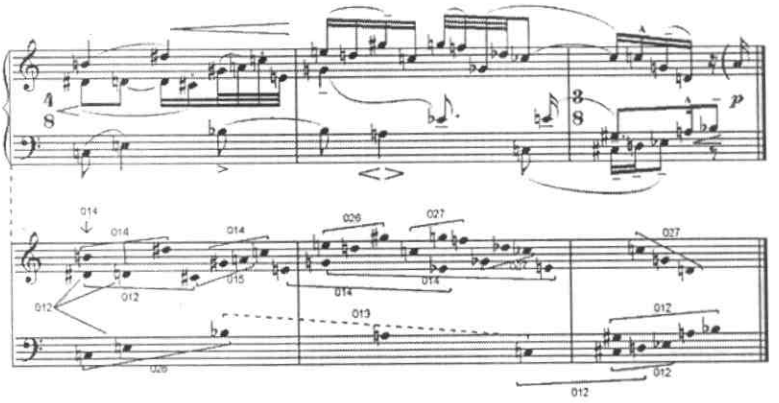


Figura 4. Schöenberg, op.23, I, repetición de la idea básica (cc.4-6).



ción 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 motívico que genere la mayor cantidad de elementos a partir de un solo material.[27] La forma-oración, gracias a la presencia de una unidad inicial fuertemente implicativa, creada por la enunciación repetida de un mismo material musical, genera una tendencia significativa hacia la continuación, al incremento de la tensión y al crecimiento orgánico de los elementos motívicos. Schöenberg señala que «(...) 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, comenzarlo simultáneamente indica premeditación».[28]

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 motívica inicial.

Bibliografía

- ABRAMS, M. H.: *El Espejo y la Lámpara. Teoría Romántica y Tradición Clásica*, Buenos Aires, Nova, 1962.
- CAPLIN, W.: *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 Hatch, Christopher y David Bernstein (editores), *Music Theory and the Exploration of the Past*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.
- GOETHE, J.: *Teoría de los Colores* (Pablo Simón, traductor), Buenos Aires, Poseidón, 1945.
- GOETHE, J: *Teoría de la naturaleza* (Diego Sánchez Meca, traductor y compilador), Madrid, Tecnos, 1997.
-HUBBS, N.: «Musical organicism and its alternatives», tesis doctoral, University of Michigan, 1990.
-MOLDER, M.: *O Pensamiento Morfológico de Goethe*, Lisboa, Estudos Gerais, 1995.
-NEIGHBOUR, O; Griffiths, P. y Perle, G.: *La Segunda Escuela Vienesa*, Barcelona, Muchnik Editores, 1986.
-PASTILLE, William: «Music and morphology: Goethe´s influence on Schenker´s thought», en *Schenker Studies* (Hedi Siegel, editor), Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 29-44.
-SCHÖENBERG, A.: *Models for beginners in Composition*, New York, Schirmer, 1942.
-SCHÖENBERG, A.: *Fundamentals of Musical Composition*, New York, Norton, 1967.
-SCHÖENBERG, A.: *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form* (Charlotte Cross y Severine Neff, traductoras y editoras), Lincoln, University of Nebraska Press, 1994.
- SOLIE, R.: «The Living Work: Organicism and Musical Analysis», en *19th-Century Music*, 4, 2, 1980.
-TANTILLO, Astrida Orle: *The Will to Create. Goethe´s Philosophy of Nature*, Pittsburgh, The University of Pittsburgh Press, 2002.
- VAN DEN TOORN, Pieter: «What´s in a Motive? Schoenberg and Schenker Reconsidered», en *The Journal of Musicology*, XIV, Nº 3, 1996.
- WEBERN, A. (1960): *O caminho para a música nova*, (traducción de Carlos Kater), São Paulo, Novas Metas, 1984.

[27] «(...) desarrollar todo a partir de una idea principal! Aquí la coherencia más fuerte». (Cfr. A. Webern, *op.cit.*, 1084, p.83).

[28] A. Schöenberg, *op. cit.*, 1967, p. 58.