

# Período y oración en la música de la Segunda

## Escuela de Viena

Alejandro MARTÍNEZ

Eje temático: Lenguaje y producción musical

### 0. 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 por la Universal Edition en 1960 con el título *Der Weg Zur neuen Musik* (“El camino hacia una música nueva”).

Tanto “período” como “oración”<sup>[1]</sup> constituyen estructuras temático-formales ampliamente utilizadas por los compositores de música tonal. Debemos a Arnold Schoenberg 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*.<sup>[2]</sup> Webern, al hacer mención a ellas en sus conferencias, ciertamente da cuenta de la importancia que éstas revisten para su maestro,<sup>[3]</sup> influencia que –por otra parte–, es apreciable también en el tratamiento de varios de los temas abordados.

En este trabajo, nos proponemos, en primer lugar, hacer una síntesis de las ideas presentadas por Webern en estas conferencias en relación a las estructuras de oración y período. Webern declara que, lejos de ser formas obsoletas y agotadas, éstas continúan siendo utilizadas por los compositores, aunque en forma extendida y con un tratamiento más libre de los elementos motivicos. En segundo lugar, expondremos la caracterización que de ellas realiza Schoenberg en las obras mencionadas, así como el aporte más reciente de William Caplin.<sup>[4]</sup> Finalmente

ilustraremos la aplicabilidad de las ideas de Webern al análisis formal de algunas obras de la segunda escuela vienesa.

### 1. “El camino hacia una música nueva”

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 históricos y musicales puntuales que aborda Webern, se aprecia claramente una estrategia de justificación de la “nueva música”, así como una actitud de defensa, tanto ante los detractores musicales, como ante los ataques de naturaleza ideológica originados por la situación política alemana.[5]

Se comprende entonces que Webern organice su ciclo de conferencias alrededor de dos tópicos: por un lado, la evolución del material sonoro; por otro, lo que denomina “la presentación de las ideas musicales”. La argumentación de Webern busca enfatizar un sentido de continuidad con la música del pasado en el que resalta una fuerte orientación teleológica: el surgimiento de la música atonal libre y –finalmente– de la técnica dodecafónica esta necesaria e ineludiblemente ligado a la exploración y expansión del material sonoro y al refinamiento progresivo en la presentación de las ideas musicales. Webern afirma:

Debo aclarar acerca de cual es la música nueva sobre la que pretendo ocuparme: se trata de la música que se desarrolló gracias a Schoenberg y de la técnica de composición creada por él, que existe desde hace aproximadamente doce años, y que él mismo denominó “composición con doce sonidos relacionados solamente entre sí”. Esta música es mi tema (...) *Estas conferencias tienen el objetivo de mostrar el camino que condujo a esta música y de dejar claro que ella debía naturalmente llegar aquí.* Ya había enfatizado la vez anterior [se refiere a la conferencia previa] que no fue solamente el desarrollo del dominio sonoro y su exploración cada vez mayor lo que condujo a esa música, tal como Schoenberg la creó; sino que otro factor estaba presente: la presentación de las ideas o todo lo que esta involucrado en ese proceso.[6]

(las cursivas son nuestras)

El primer eje temático retoma los argumentos usados por Schoenberg en su *Harmonielehre*: el gradual aumento en la complejidad de las estructuras acórdicas en la historia de la música debe entenderse como resultado de la utilización progresiva de sonoridades que derivan de armónicos

más alejados de la fundamental. Puesto que –tanto para Schoenberg como para Webern– sólo existe una diferencia de grado, no de esencia, entre consonancia y disonancia, la música ha evolucionado siguiendo un camino previsto por la naturaleza, el camino de una creciente incorporación al dominio musical de las posibilidades que contiene la estructura interna de los sonidos. Esta constante expansión del material sonoro también permite explicar el reemplazo de los modos eclesiásticos por el sistema mayor-menor, la progresiva libertad en el tratamiento de la disonancia hasta su completa emancipación y, finalmente, el pasaje al uso de la escala cromática y el abandono definitivo de la tonalidad.

Es el segundo eje –la “presentación de la idea musical”– el que más interesa al tema de este trabajo. Según Webern, una idea musical es “la expresión de una idea por medio de sonidos”. [7] 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–, ésta 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.” [8] En su lectura de la evolución de los modos de presentación de las ideas musicales, Webern comienza mencionando la importancia de la repetición en la música monódica (el canto gregoriano) y en la música polifónica (Webern hace constantes referencias a la escuela franco flamenca de los siglos XV y XVI) [9] antes de abordar la música tonal.

Es con la aparición de formas musicales que plantean una melodía acompañada –la etapa del estilo homofónico-melódico de composición–, cuando hace su aparición el motivo. [10] Webern define motivo –citando a Schoenberg– como la “menor parte auto-suficiente de una idea musical”. De la necesidad de organizar los sonidos y de crear mayor coherencia, surgió en primer lugar la forma período:

(...) 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.[11]

Esta necesidad de enriquecer las estructuras musicales con un trabajo más complejo sobre la repetición se observa claramente en la construcción temática denominada oración, que representa para Webern una organización de mayor rango artístico. En ella, los compases iniciales presentan un material motivico que es repetido inmediatamente (ya sea como repetición exacta o variada), generando por consiguiente la necesidad de introducir un elemento de novedad, aportado seguidamente por un trabajo de elaboración de los elementos motivicos expuestos al comienzo. La oración, de este modo, favorece la utilización 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. 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,[12] 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 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.[13]

(....) 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 (...).[14]

A pesar del énfasis con que Webern expone la importancia y vitalidad de ambas formas temáticas a lo largo de las conferencias, no aporta, sin embargo, ejemplos de obras propias atonales o dodecafónicas en los que se aprecie su utilización.[15] 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.

Antes de aplicar las ideas de Webern al análisis de algunas obras atonales de la escuela de Viena, es conveniente esquematizar las propiedades típicas de ambas estructuras temáticas tal como aparecen formuladas en las obras teóricas de Schoenberg y Caplin.

## **2. Las estructuras “estándar” del período y la oración**

El período como estructura temático-formal se caracteriza por presentar una división en dos frases o agrupamientos complementarios que expresan las funciones formales[16] de antecedente y consecuente, respectivamente. La frase antecedente expone –siguiendo el modelo clásico de ocho compases- una idea temática de dos compases (que Caplin llama idea básica, por referencia al término Grundgestalt de Schoenberg), seguida por dos compases que presentan una idea contrastante que concluye con una cadencia más débil (en la mayoría de los casos una semicadencia) que aquella que cierra la frase consecuente (por lo general, una cadencia auténtica perfecta en la tónica o en otra tonalidad, si se produjo una modulación).

Schoenberg remarca el problema de la comprensibilidad en su exposición de la forma período en *Fundamentals of Musical Composition*: puesto que los compases que cierran el antecedente presentan formas más remotas del motivo de la idea básica (la “idea contrastante”), la repetición no puede ser pospuesta sin poner en riesgo la comprensibilidad.[17] Por esta razón el consecuente retoma la idea básica y se construye como una suerte de repetición del antecedente, concluyendo con una idea cadencial que puede ser nueva o una transformación de los dos últimos compases de la frase antecedente.

La figura 1 ilustra la estructura típica del período de ocho compases:



Figura 1. Esquema formal de la forma período "estándar"

Como ejemplo de la forma período podemos citar el comienzo del tercer movimiento de la sonata K.333 en Sib de Mozart (figura 2):

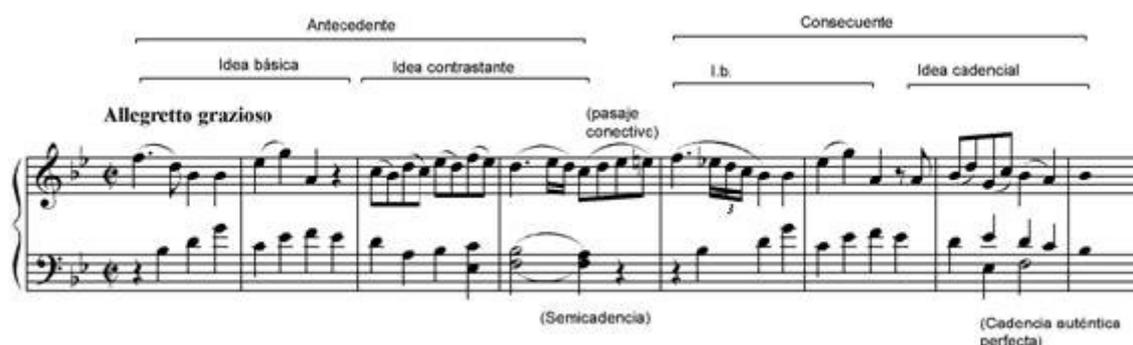


Figura 2. Forma período, Mozart sonata K.333, III cc.1-8

La estructura arquetípica de la oración, por su parte, comienza con una frase o agrupamiento inicial de dos compases que consiste en la exposición de la idea básica 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.[18] La función formal de continuación se caracteriza por presentar una desestabilización del contexto formal y armónico de la presentación por recurso a varios procesos: fragmentación[19], secuenciación, aceleración del ritmo armónico y aumento de la actividad rítmica. Finalmente, la función formal cadencial proporciona una conclusión apropiada a toda la estructura,[20] tal como ilustra el esquema de la figura 3:

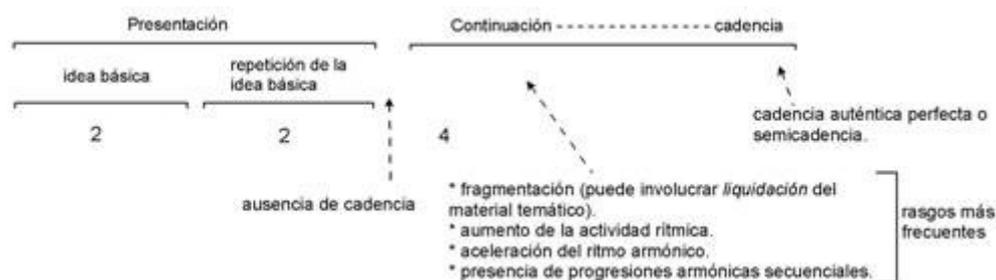


Figura 3. Esquema formal de la forma oración "estándar"

Tal vez el ejemplo más paradigmático (y el más citado, tanto por Schoenberg como Webern y otros autores) de la forma oración, lo constituya el comienzo de la sonata op.2 Nro. 1 de Beethoven (figura 4):

Presentación

Allegro

p

idea básica      repetición de la idea básica

Continuación

(fragmentación)

Idea cadencial

sf      sf      ff      p

Figura 4. Forma oración. Beethoven op. 2 nro.1, cc.1-8

Tal como señalan Schoenberg y otros autores, la formulación anterior presenta los rasgos más típicos que caracterizan y diferencian ambas estructuras, Sin embargo, en la práctica existen también casos ambiguos que muestran rasgos difíciles de asimilar claramente al período o la oración.

Si buscamos relacionar estas formas temático-formales con la estructura de obras musicales de la escuela de Viena posteriores al período tonal, es posible observar que el famoso comienzo del Konzert op. 24 de Webern presenta varios de los rasgos típicos de la forma oración: Los primeros tres compases presentan la idea básica en los instrumentos de viento. Luego, el piano reexpone

esta idea básica con una variación característica en la música dodecafónica de Webern: hay una retrogradación de los valores rítmicos de la idea básica original, hay también 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 aparecido hasta aquí). Tal como muestra la figura 5, el inicio y la finalización de cada componente formal mencionado están adecuadamente resaltados con cambios de tempo: [21]

Figura 5. Webern, *Konzert op.24*, cc.1-10

Un ejemplo más complejo de oración lo constituye la primera sección de la primera de las Fünf Klavierstücke op. 23 (1920-23) de Schoenberg, de la que sólo analizaremos la frase de

presentación. La idea básica ocupa 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. La saliencia es enfatizada, sobre todo, por las indicaciones de fraseo de Schoenberg). 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. Esta derivación motívica concuerda con una mención a Schoenberg por parte de Webern en sus conferencias:

(..) el estilo que Schoenberg y su escuela investigan es el de una nueva forma de interpenetración de las dimensiones horizontales y verticales del material (...) trátase siempre de ese deseo de deducir el mayor número posible de cosas de una idea principal. [22]

Figura 6. Schoenberg, op.23, I, cc.1-3

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 de variación desarrollante, cuya manifestación más saliente es la expansión interválica: el acorde inicial de la idea básica 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 un elemento de continuidad, que refuerza la percepción de repetición del inicio - la voz intermedia presenta el semitono Re#-Re, versión enarmónica del Mib-Re del compás 2. La expansión interválica (así como un incremento en la actividad rítmica) es más evidente en los compases 5 y 6 donde los tricordios 026 y 027 se muestran en la voz superior (fig. 7).

Figura 7. Schoenberg, op.23, I, cc.4-6

Dos rasgos típicos del principio de variación desarrollante se manifiestan en esta presentación de la idea básica: por un lado, la variación de un material motivico supone siempre para Schoenberg “una repetición en la que algunos rasgos se han cambiado mientras el resto se ha preservado”[23]. Ello puede apreciarse en la presencia importante del tricordio 012 (que asume un rol más saliente en la segunda presentación de la idea básica y que articula llamativamente el final de la frase de presentación, en las dos voces inferiores). Por otro lado, el trabajo sobre la gradual expansión interválica remite a la idea de Schoenberg de que en la variación desarrollante “los cambios se dirigen, más o menos directamente, hacia la meta de permitir el surgimiento de nuevas ideas”[24], en este caso, el surgimiento de nuevos conjuntos interválicos.

### 3. Conclusión

Los dos fragmentos de las piezas musicales abordadas (Webern y Schoenberg) manifiestan nuestra interpretación de ciertas piezas del repertorio de la escuela de Viena como ejemplos de la forma oración. No hemos encontrado, sin embargo (aun reconociendo que no hemos realizado una búsqueda exhaustiva), ejemplos que puedan fácilmente ser atribuidos a la forma período.

Una de las causas de este fenómeno podría explicarse del modo siguiente: recuérdese que Webern sostenía 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.[25] El período supone una estructura basada en la idea de balance y complementación en la que el material temático es sometido a un tratamiento relativamente sencillo puesto que el consecuente generalmente repite y concluye más enfáticamente lo que había sido enunciado y dejado en suspenso en el antecedente, restableciendo de este modo el equilibrio. Asimismo, el período yuxtapone, en la frase antecedente, los motivos principales con formas más remotas, lo que genera un contraste, pero no un desarrollo. La oración, por el contrario, debido a la presencia de una unidad inicial fuertemente implicativa, creada por la enunciación repetida de un mismo material musical, genera una tendencia mayor a la continuación, al incremento de la tensión y al crecimiento orgánico de los elementos motivicos. Schoenberg 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, comenzararlo simultáneamente indica premeditación. [26]

Se comprende entonces que el período como una estructura temática más cerrada sobre sí misma y más previsible, contribuya menos al tratamiento de elaboración progresiva del material motivico que la estructura evolutiva y más abierta de la oración. En otras palabras, la oración parece ser la estructura temática más adecuada para aplicar el principio de variación desarrollante a la presentación de las ideas musicales. A esta razón debemos, seguramente, la preferencia de Schoenberg y Webern por ésta última.

### Referencias bibliográficas

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

Neighbour, O; Griffiths, P. y Perle, G. (1986): *La Segunda Escuela Vienesa*, Barcelona, Muchnik Editores.

Schoenberg, A. (1967) *Fundamentals of Musical Composition*. New York, Norton.

Schoenberg, A. (1994): *Coherence, counterpoint, instrumentation, instruction in form* (Charlotte Cross y Severine Neff, traductoras y editoras), Lincoln, University of Nebraska Press.

Webern, A. (1984): *O caminho para a música nova*, (traducción de Carlos Kater). São Paulo, Novas Metas, pp.49-50.(Edición original 1960, Universal Edition).

[1] Período y oración son, respectivamente, la traducción de los términos alemanes *Period* 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 Schoenberg 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 castellanos.

[2] Publicado póstumamente en 1967. Es una recopilación de materiales escritos por Schoenberg entre los años 1937 al 1948.

[3] Webern recibió clases de Schoenberg entre los años 1904 y 1908. Véase. Neighbour, Griffiths y Perle (1986), p. 93 y ss.

[4] Caplin (1998).

[5] “¿Qué concepción del arte pueden tener Hitler, Göring o Goebbels?”, escribe Webern “(...) Hoy no estamos tan lejos del momento en que podemos ir presos por el hecho de ser artistas serios (...) No sé qué es lo que Hitler puede entender por “*Música Nueva*”. Pero sí entiendo que para estas personas lo que designamos por este término es un crimen”. Webern (1984), pp.49-50.

[6] *Ibíd.*, p.79

[7] *Ibíd.*, p.41.

[8] *ibíd.*, p. 54.

[9] En la música polifónica, la imitación entre voces, tanto no estricta como canónica, así como los procedimientos de aumentación, disminución, retrogradación e inversión (que conservan cierta identidad de los materiales) están destinados -afirma Webern-, a garantizar la comprensibilidad de las ideas musicales.

[10] Las secuencias -la repetición sobre un distinto grado de una escala de un fragmento melódico- aparecen ya desde la monodia y son el germen de la idea de motivo. Cfr. Webern (1984), p.63. La expresión “*estilo homofónico-melódico de composición*” pertenece a Schoenberg. Véase el ensayo “*Bach*” en *Style and Idea*.

[11] Webern (1984), p.64.

[12] “(...) de una manera esquemática podríamos decir que fue expandido el desarrollo de los motivos 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.” *Ibíd.*, p. 82.

[13] *Ibíd.*, p.66.

[14] *Ibíd.*, p.81.

[15] Aunque proporciona un fragmento de Verklärte Nacht (1899) de Schoenberg para ilustrar un período considerablemente expandido.

[16] El concepto de “función formal” alude al rol específico que una determinada unidad formal desempeña en la organización estructural de una obra musical. Véase Caplin (1998). En el período, la caracterización antecedente-consecuente alude a la interdependencia entre ambas unidades.

[17] Schoenberg (1967), p.25.

[18] 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 (aunque es característica la presencia de agrupamientos más pequeños pero de menor jerarquía formal. Véase nota 20).

[19] Por fragmentación se entiende la “reducción en la extensión de los agrupamientos en relación a la estructura de agrupamiento predominante” (Caplin, [1998], p.255). Schoenberg, en (1967), p. 58, menciona la liquidación como proceso de desarrollo que involucra fragmentación. La liquidación consiste en “la eliminación gradual de rasgos característicos hasta dejar sólo aquellos que no demandan una continuación.”

[20] 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 también la misma proporción 1:1:2 entre los agrupamientos menores constituyentes, dando por resultado total de la oración la proporción (2+2) + (1+1+2).

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

[22] Webern (1984), pp. 84-85.

[23] Schoenberg (1967), p.9.

[24] Schoenberg (1994), p. 39.

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

[26] Schoenberg (1967), p. 58.

#### ALEJANDRO MARTÍNEZ

Licenciado en Composición (U.N.L.P), investigador en el programa de incentivos, docente en la Facultad de Bellas Artes (UNLP) en las cátedras de Lenguaje Musical Tonal y Lenguaje Musical Contemporáneo I. [alemart@infovia.com.ar](mailto:alemart@infovia.com.ar)