

ANTON WEBERN: *KLANGFARBENMELODIEN* Y FUNCIONES ESTRUCTURALES DEL TIMBRE

José F. Ielpi

Universidad Nacional de La Plata - Facultad de Bellas Artes

Resumen

El tratamiento del timbre en la música de Anton Webern ha sido descrito frecuentemente como la puesta en práctica del concepto de *Klangfarbenmelodie* (melodía de timbres) que formulara Arnold Schoenberg en el *Tratado de armonía* de 1911. No obstante, y desatendiendo sus implicancias, tienden a englobarse bajo dicha noción recursos y procedimientos tan dispares como lo son las técnicas extendidas de ejecución, criterios inusuales de instrumentación y otros. En los dos ejemplos que aquí analizamos, las innovaciones en los procedimientos de instrumentación, cotejadas con el pensamiento musical formulado por el propio compositor, nos llevan a considerarlas como instancias en las que el aspecto tímbrico da cuenta de la propia estructura motívica y formal en un grado al menos tan importante como las alturas.

Palabras Clave: Música, Timbre, Instrumentación, *Klangfarbenmelodie*, Webern

Introducción

En el presente trabajo nos proponemos analizar dos instrumentaciones del compositor austríaco Anton von Webern (1883 – 1945) a partir de la noción de *Klangfarbenmelodie* (melodía de timbres) definida por Arnold Schoenberg (1875-1951) en 1911 y frecuentemente citada como el fundamento de las innovaciones tímbricas de la así llamada Segunda Escuela de Viena. En segundo término, procuraremos enmarcar los procedimientos analizados como consecuencias de las propias preocupaciones de Webern por lo que denominaba la “comprensibilidad” de la música de su tiempo¹.

ANTON WEBERN *KLANGFARBENMELODIE*²

La noción alemana de *Klangfarben* es análoga a la inglesa de *tone-colour* (Kennedy, 1997: 890). El equivalente en nuestro medio es la palabra de origen francés *timbre*. El concepto formulado por Schoenberg en 1911 como *Klangfarbenmelodie* es, entonces, perfectamente definible en español como “melodía de timbres” (así como en la bibliografía en inglés es frecuente el empleo de *tone-colour melody*).

Schoenberg definió vagamente al término de su invención como unas hipotéticas “*progresiones*” de sonidos cuyas relaciones entre sí dependerían del factor tímbrico y ya no de la altura, “*con un tipo de lógica equivalente a aquella lógica que nos satisface en una melodía de alturas*” (Schoenberg [1911] 1974: 501), aclarando que, al referirse a una música inexistente, el concepto no era más que fantasía.

No obstante, en el transcurso del siglo XX el empleo de la expresión se diversificó pasando a adquirir múltiples caracterizaciones. Al respecto, ya en 1951, Schoenberg

¹ Este trabajo se lleva a cabo en el marco del Proyecto de Investigación *Los fenómenos tímbricos como herramientas de estudios de Instrumentación, estilística y creación musical*. (Director: Carlos M. Mastropietro. Co-director: Gerardo Guzmán).

² Tal es el título de un poco difundido texto de Arnold Schoenberg, donde reacciona contra lo que considera el uso incorrecto del término de su invención (Mathews, 2006: 153).

protestaba contra la “*superficialidad*” con que se había tratado al asunto (Mathews, 2006: 160), e incluso Igor Stravinsky (1882 -1971) reclamaba que al hablar de melodías de timbres se necesitaba una mayor precisión: había “*pasado a significar demasiadas cosas*” (Craft, 1959, 123).

La amplitud de significados (y la ambigüedad que conlleva) pareciera persistir hacia finales del siglo XX y en la actualidad. En el marco de una exposición descriptiva del atonalismo vienés, Robert P. Morgan alude a la tendencia de Webern a expandir las innovaciones técnicas de Schoenberg en el campo del timbre “*hasta sus máximas consecuencias (...) por medio del concepto de Klangfarbenmelodie, o lo que es lo mismo, la música se estructura por medio del color y no por el desarrollo melódico o rítmico*” (Morgan, 1999: 99). (La palabra “color” refiere aquí a timbre).

En el cuarto tomo de *The Oxford History of Western Music*, Richard Taruskin considera como melodía de timbres también a la instrumentación fragmentaria de líneas melódicas (Taruskin, 2010: 440-454). Si adoptamos los criterios de Morgan y Taruskin, constituirían ejemplos de melodías de timbres los relevos tímbricos de las *Fünf Stücke für Orchester*, Op. 10, las técnicas no convencionales de ejecución en las *Cuatro piezas para violín y piano*, Op. 7, las *Sechs Bagatellen*, Op. 9, o las fragmentaciones e imbricaciones de la serie dodecafónica en el *Konzert*, Op. 24.

Como es evidente, el concepto ha pasado a utilizarse para describir prácticamente a cualquiera de los variados procedimientos y recursos tanto instrumentales como de instrumentación³ de Anton Webern. Recursos y procedimientos que con notable frecuencia se presentan como el llevar hasta las “máximas consecuencias” a las tempranas propuestas schoenberguianas por parte de Webern (de acuerdo a Morgan); o como los intentos de Webern de desarrollar el concepto que Schoenberg introdujo y, luego de explorarlo en su Op. 16, desistió de continuar (de acuerdo a Taruskin, 2010: 424). En tal sentido, en las descripciones del uso del timbre en Webern persiste también la narrativa del progreso musical austro-alemán que fundara el propio Schoenberg y continuara T. W. Adorno⁴. Así, para el *Oxford Dictionary of Music*, Schoenberg llevó a cabo las primeras exploraciones donde el timbre era tratado de modo “*estructural*” y “*(...) Ulteriores exploraciones en las posibilidades de construcción melódica con puntuaciones tímbricas fueron llevadas a cabo por Webern.*” (Kennedy, 1997: 471).

En virtud de que focaliza su atención en cómo (supuestamente) la noción de *Klangfarbenmelodie* progresó desde la teoría hasta la práctica, y obvia de plano la búsqueda de funciones estructurales en la organización tímbrica de la música de Webern dicho esquema resulta, tal vez, un tanto limitante.

En efecto, más que la puesta en práctica de las ideas de Schoenberg, los análisis de la orquestación que Webern realizó del *Ricercare* de la *Musicaliches Opfer* de J.S.

³ Adoptamos aquí la caracterización de recursos y procedimientos instrumentales como “*lo relacionado específicamente a cada instrumento, familias de instrumentos o grupo instrumental, como son la problemática acústica y las técnicas de ejecución*”; en tanto consideramos como recursos y procedimientos de instrumentación a lo referido a las “*cuestiones de instrumentación independientes de los instrumentos utilizados y las formas de ejecución. Por ejemplo la intensidad, las duplicaciones, el refuerzo de los componentes armónicos, la distribución instrumental y registral, entre muchos otros.*” (Mastropietro et al., 2014: 29-30).

⁴ Al respecto véase lo planteado por Adorno en *Filosofía de la nueva música* (Adorno, 1966: 33).

Bach dan cuenta de la intención de resaltar determinados aspectos motivicos de la pieza (Erickson, 1975: 111)⁵.

En lo que refiere a sus propias composiciones, sabemos por las transcripciones de las conferencias que Webern brindó en la década de 1930 que una de las claves de su pensamiento residía en que la unidad de cualquier obra debía “*servir a la comprensibilidad*” de la misma. Una obra musical debía no solo portar unidad, si no que esa unidad debía contribuir a que sea inteligible (Webern, [1933] 1960: 17). A continuación analizamos dos casos significativos.

FÜNF STÜCKE FÜR ORCHESTER OP. 10 Nº 4.

Al abordar el cuarto movimiento del las *Fünf Stücke für Orchester*, Op. 10 (Figura 1), nos encontramos con que la instrumentación da cuenta de los segmentos formales.

La anacrusa al primer compás y el primer compás presentan un primer segmento utilizando instrumentos a cuyo ataque prosigue un rápido decaimiento (mandolina y arpa). Como si se tratase de una melodía acompañada, la mandolina presenta un material melódico y el arpa un acorde plaqué.

El segundo segmento comienza en la anacrusa al segundo compás, con el sonido tenido armónico (sib) de la viola y el *ostinato* del clarinete (la). A estas dos alturas continuas se les superponen, sucesivamente, un gesto melódico a cargo de una trompeta y otro ejecutado por un trombón (en este caso ya sin el armónico de la viola). Esta heterogeneidad cobra sentido en tanto todos los sonidos son producidos por instrumentos capaces de sostener significativamente el cuerpo del sonido tras el ataque; vale decir, lo opuesto al decaimiento rápido del segmento anterior. En este sentido, la textura de melodía - acorde plaqué del primer segmento deviene en una de melodía - sonido pedal - *ostinato*. La articulación es aquí crucial: el *legato* (trompeta y trombón) y *tenuto* (clarinete) en el segundo segmento acentúan el contraste.

El tercer segmento se inicia con la anacrusa al compás 5, y superpone variantes de los eventos de nota tenida precedentes, ahora como sonidos repetidos en instrumentos de decaimiento rápido (arpa, celesta y mandolina). Estos se superponen a un trino de clarinete (do-reb) y al gesto final del violín que clausura el movimiento y prepara el comienzo de la quinta pieza. Este gesto incluye una retrogradación de la interválica del gesto melódico inicial de la mandolina. De modo que, a la manera de una reexposición variada y trocada de las cualidades tímbricas, en los compases 5 y 6 nos encontramos con que los materiales de nota tenida y *ostinato* de los compases 2 y 3 devienen en sonidos repetidos de decaimiento rápido; y el gesto melódico de ataques diferenciados de la mandolina en el compás 1 deviene en un único arco del violín en el gesto final del compás 6.

Párrafo aparte merecen los 3 ataques del redoblante: únicos tres sonidos no tónicos de la pieza, articulan formalmente el fin del segmento 2 y el comienzo del segmento 3. Constituyendo un eje de simetría de acuerdo a la proporción áurea, delimitan la presentación del material (en los compases 1 a 4) de la reexposición variada y sintética de los mismos en los compases 5 y 6.

Vemos como, más que conformar las “progresiones” tímbricas que sugiere el concepto de *Klangfarbenmelodie*, en el ejemplo precedente los procedimientos de instrumentación operan a los fines de clarificar la “*articulación, [la] definición de segmentos y sus conexiones*” (Erickson, 1975: 113).

⁵ En una carta a Hermann Scherchen de 1938, Webern le informa que su intención fue “*revelar la coherencia motivica*” de la obra (Mathews, 2006: 157).

Figura 1: Op. 10, cuarto movimiento, cc. 1-6

Anton Webern, Op. 10. Reducción del cuarto movimiento.

♩ ca 60

Mand. Va. rit - - - - tempo rit

p < *pp* *ppp* *pp*

Tp. Cl. Ar.

Ar. Tb. *pp* *pp*

Redoblante *ppp*

----- -tempo

Vln. *ppp* 5

Mand. (Ar.) *ppp* *pp*

Cl. *ppp*

Cel. *ppp* *pp*

SYMPHONIE OP. 21 N° 1

En las conferencias de Webern, otra premisa fundamental de la noción *comprensibilidad* de la obra residía en que no solamente debían establecerse relaciones temáticas entre todos los elementos de la forma, sino también entre

aquellos del “*espacio musical*”; vale decir, la textura⁶ (Webern, [1933] 1960: 17-37). Considerando que los únicos dispositivos que para él garantizaban esa unidad eran los contrapuntísticos (específicamente los distintos tipos de canon), se le presentó el problema de cómo dar cuenta de esa unidad de modo inteligible en sus propias melodías, sobre todo “*porque no existen aún instrumentos con el registro suficiente*”, tal como informa él mismo en una carta al director Heinrich Jalowetz (Mathews, 2006: 157). En esa misma misiva, narra cómo hubiera preferido obviar el asunto e instrumentar su *Symphonie Op. 21 “in abstracto, por así decir, tal vez como en Kunst der Fuge de Bach”* y como, tras una primera instrumentación para cuerdas (inédita), finalmente arribó a la partitura tal cual se la conoce hoy en día. De ella comenta que se debe “*literalmente, ensayar cada nota. Las intensidades deben balancearse con mucha precisión (...), de lo contrario la ilusión se pierde inmediatamente.*” (Mathews, 2006: 157).

Si observamos la instrumentación de la exposición del primer movimiento (Figura 2), nos encontramos con que, a excepción de los mib que rodean a un eje axial (el sonido la), cada una de las notas de la serie dodecafónica⁷ se halla en una única octava. Vale decir, se emplean dos registraciones fijas, organizadas por intervalos de cuarta justa. Cada una de las cuatro versiones que se utilizan de la serie tiene su propia instrumentación fragmentada entre diversos instrumentos de distinta familia. Pero lo más llamativo son las relaciones canónicas que se establecen entre la instrumentación de las distintas versiones de la serie, de modo que los dos cánones por inversión son también dos cánones (directos) tímbricos. En el primer caso, tanto la serie original como la imitación se agrupan en 3 grupos de 4 ataques:

Serie original: Corno, Clarinete, Violoncello.

Canon por inversión: Corno, Clarinete Bajo, Viola.

En el segundo caso (canon por inversión entre I 8 y O 4)⁸ como un ataque aislado del arpa y luego 5 grupos de dos ataques (los doce sonidos de la serie se completan con los bicordios del arpa):

Inversión (I 8): Arpa, Violonchelo (*pizzicato*), Violonchelo (arco) + Violín (arco), Arpa, Corno, Arpa.

Canon por inversión (O 4): Arpa, Viola (*pizzicato*), Viola (arco) + Violín, Arpa, Corno, Arpa.

En ambos casos, ante la divergencia de registros, Webern recurre a un instrumento de la misma familia y conserva el modo de ataque. Es de notar especialmente el hecho de que el segundo grupo de 2 ataques a su vez se fragmenta entre instrumentos de la misma familia. Mas la importancia de la organización tímbrica del pasaje no se reduce al hecho de que el contrapunto melódico y rítmico tenga un correlato tímbrico: ante la

⁶ Para Webern, tales eran las premisas de la música imitativa franco-flamenca de los siglos XV y XVI y de la música contrapuntística del siglo XVIII.

⁷ Para un estudio básico de la organización de las alturas en esta composición véase, entre otros: D' la Motte, 1994: 269 – 272.

⁸ Adoptamos para la nomenclatura de las variaciones de la serie dodecafónica original el criterio de señalar el procedimiento (O= serie original; I = inversión; etc.) y la cantidad de semitonos en sentido ascendente entre el sonido inicial de la serie original y el primer sonido de la variación. Así, I 8 señala la inversión a partir de un sonido 8 semitonos por encima de la primera nota de la serie. En nuestro caso, siendo la primera nota de la serie original un “la”, I 8 señala la inversión a partir de “fa”; O 4, en cambio, señala a la serie original, pero a partir de “do#”.

proliferación de silencios, solamente la instrumentación nos informa, efectivamente, de la diferente estructura motivica de cada canon.

Figura 2: Op. 21, primer movimiento, cc. 1-14.

Anton Webern Sinfonía op. 21

Reducción de la primera presentación de la serie en la exposición del primer movimiento.

Original
Canon 1
Inversión
Inversión (8)
Canon 2
Original (4)

Cor 2
Cl
Cor 1
Vc arco
Vc pizz
Vln2 arco
Ar
Vla pizz
Vla arco
Vln1
Cl.B.
O
Ar
Cor 2
Ar
Cor 1
Ar
Vln1
Vla arco
O
Vla
O
Vln1
Vla
O

Registación fija por cuartas 2
Registación fija por cuartas 1

Sonido "eje"

CONCLUSIONES

En el ejemplo analizado del Op. 10 nos encontramos con que el timbre cumple una función estructurante para la articulación de una pequeña forma ternaria, mientras que

en el comienzo de la exposición del primer movimiento del Op. 21 nos hallamos con que la instrumentación genera un doble canon tímbrico, al tiempo que, por su diferenciado modo de agruparse en uno y otro canon, también da cuenta de la estructura motívica del material rítmico y melódico.

Una forma ternaria y un canon no constituyen, precisamente, tipos formales ni procedimientos novedosos para la época de Webern. Lejos nos hallamos del tópico schoenberguiano por el cual las *Klangfarbenmelodien* generarían estructuras musicales portadoras de una lógica adecuada a sus propias características (Mathews, 2006: 159). Y lejos nos encontramos también de la valoración posterior a 1945 según la cual Webern tendía a preformar cada sonido en todos sus aspectos (Smith Brindle, 1996: 21). En los ejemplos analizados, por el contrario, y como si las alturas ya no brindasen información suficiente, las innovaciones tímbricas de Webern tienden a dar cuenta de estructuras y procedimientos tradicionales. Después de todo, y según el propio Webern, en lo que a la forma refiere, “*nunca hemos ido más allá de las formas de los compositores del clasicismo. Lo que sucedió después de ellas fue su extensión, alteración, su síntesis. Pero las formas permanecieron.*” (Webern, [1933] 1960: 36).

BIBLIOGRAFIA

- Mathews, Paul (2006). *Orchestration. An Anthology of Writings*. New York: Routledge.
- Erickson, Robert (1975). *Sound Structure in Music*. Los Angeles: University of California Press.
- Schoenberg, Arnold ([1911] - 1974). *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical.
- De la Motte, Diether (1994). *Armonía*. Barcelona: Labor.
- Webern, Anton ([1933] – 1960). *The Path to New Music*. Pennsylvania: Theodore Presser Company.
- Taruskin, Richard (2010). *The Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Kennedy, Paul (1997). *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Smith Brindle, Reginald (1996). *La nueva música. El movimiento avant-garde desde 1945*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Mastropietro, Carlos (Compilador) (2014). *Música y timbre. El estudio de la instrumentación desde los fenómenos tímbricos*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Morgan, Robert P. (1999). *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y América modernas*. Madrid: Akal.
- Adorno, Theodore W. (1966). *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Sur.
- Craft, Robert (1959). *Conversations with Igor Stravinsky*. Los Angeles: Doubleday.