



Soluciones formales en las obras de Webern Op. 21 y Op. 24

Josué Delgado Romo

INDICE

Análisis e interpretación.	3
Conclusiones.	25
Bibliografía.	27
Anexos.	31

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

Introducción

En 1909, año en el que Schönberg compone las Tres piezas Op. 11 para piano, primer ejemplo histórico de música auténticamente atonal, el primer problema que se le planteó a Schönberg en esta obra y en las sucesivas, compuestas durante la etapa atonal, es el formal, dado que la forma dependía hasta entonces en bastante medida de la funcionalidad armónica. Schönberg no se plantea la atonalidad como un problema formal estricto, aunque a la postre lo sea, sino como un problema armónico. En cierto sentido su preocupación mayor estriba en conservar la unidad y control máximo de la obra a pesar de la abolición de funciones tonales. Esto lo conseguirá en un principio por el logro de una máxima y concentrada expresividad, que acorta notablemente las obras.

Schönberg empieza a preocuparse de la economía de materiales y llevará a cabo una auténtica revolución en este sentido. Por otra parte, sus elementos formales continúan en gran medida ligados a los tradicionales, salvo la armonía, y dependientes de la construcción temática, pero hay que añadir que en su etapa atonal Schönberg realiza paulatinamente una revolución formal al ensayar procedimientos y métodos inéditos que más tarde harán suyos las generaciones más modernas.

Entre las Tres piezas Op. 11 y los Cuatro lieder Op. 22 se desarrolla la etapa atonal estricta de Schönberg y la cúspide de su producción. Así los Lieder de los jardines colgantes Op. 15, Erwartung Op. 17, La mano feliz Op. 18, Herzgewünsche Op. 20, el famoso Pierrot Lunaire Op. 21, verdadera y auténtica síntesis del pensamiento atonal expresionista, y los Cuatro lieder Op. 22. Dejamos aparte las Cinco piezas Op. 16 para orquesta, ya que éstas introducen un nuevo concepto en la historia de la Música, el de melodía de timbres, derivado de la tercera pieza de esta obra que se basa en un único acorde de cinco sonidos cuyo aspecto va cambiando por una sucesión de fundidos tímbricos. Este procedimiento ha sido explotado sistemáticamente por Anton Webern (v.) y los autores más modernos en la estructuración y melodías de timbres.

Con el abandono de la tonalidad, el concepto de forma tradicional, basado en ella, comenzó a tambalearse. Schönberg fue consciente de la pérdida de estabilidad formal que significó este abandono de tonalidad. La gravitación sobre el acorde perfecto de tónica y las exigencias de la gran forma eran los garantes de la tonalidad. Si se había logrado ya la

distorsión tonal utilizando el cromatismo integral, era una asignatura pendiente la búsqueda de un sustituto para la estructura formal.

Los compositores de la Escuela de Viena y en especial A. Schönberg y A. Webern, estaban muy preocupados por la forma musical. Cuando Schönberg reflexiona sobre sus primeras composiciones atonales, después de 1908, habla con frecuencia sobre su sentido de la forma. Incluso da a este sentido de la forma la responsabilidad del inicio del nuevo estilo:

“En mis primeras obras del nuevo estilo me dejé llevar especialmente de las fuerzas de expresión contenidas en la estructura formal y también de modo decisivo de un sentido bien desarrollado de la forma y de la lógica”. (A. Schönberg: *Gesinnung oder Erkenntnis*, citado en José M. Laborda: *El expresionismo musical de A. Schönberg*. Murcia 1989, pág. 13)

Fueron diversos los métodos para lograr la forma musical sin basarse en esquemas tonales:

a) Renuncia a las grandes formas sinfónicas y concertísticas de tiempos pretéritos y se decanta por formas muy breves. Webern llegará incluso al aforismo extremo.

“Las características más destacadas de estas piezas – Op. 16, 19, 20... fueron su extremada fuerza de expresión y su extraordinaria brevedad. En aquel tiempo ni yo ni mis discípulos éramos conscientes de los motivos de estas características. Más tarde descubrí que nuestro sentido de la forma tenía razón al impulsarnos a equilibrar la expresión extrema del sentimiento por medio de esa brevedad extraordinaria”. (A. Schönberg: *La composición con doce sonidos*, en *El estilo y la idea*. Ed Taurus. Madrid 1963. Pág. 146)

La justificación que da Schönberg para esta limitación formal, es la carencia de elementos tradicionales de la organización formal, como la armonía funcional, las cadencias, el desarrollo temático, etc.

b) Para crear formas más extensas se hizo uso de textos que cumplieran una función estructural del mismo modo que lo había hecho la tonalidad. Esto se refleja en que la mayor parte de las primeras composiciones atonales de la segunda escuela de Viena, son *Lieder*. Por ejemplo los 15 *Poemas de St. George* (1908) de Schönberg o los *Lieder Op.3 y Op. 4* de Webern (1908/1909).

c) Se desarrollan elementos nuevos de estructuración interna:

1.- Se abandona el desarrollo temático de la música tonal por el principio de la variación desarrollada. La desaparición de los procesos temáticos trajo consigo la desaparición de la forma temática, principal elementos estructurados de la época clásico-romántica.

2- Negación de toda repetición y potenciación de la variación continua y de la armonía complementaria.

3- En muchas ocasiones, la sucesión ininterrumpida de estructuras melódicas, armónicas, tímbricas y rítmicas muy libres, sustituirán la arquitectura formal característica de la música tonal.

4- A favor de una prosa musical, se abandona el sentido de la articulación métrica de la música tonal.

En esta visión de la forma musical dentro del atonalismo libre, no nos podemos olvidar de A. Berg y su gran obra Wozzeck. En dicha obra se encuentran formas antiguas (Suite, passacaglias, fantasías, fugas, etc.) que reflejan esa confrontación entre lenguaje atonal y forma tradicional.

Algunas de las obras más importantes de este periodo atonal son:

Schönberg:

- 2º Cuarteto de cuerdas Op.10 (1908)
- Tres piezas para piano Op.11 (1909)
- Quince melodías para canto y piano, George Lieders Op.15 (1908-1909)
- Cinco piezas para orquesta Op.16 (1909)
- Erwartung Op.17 (1909)
- Pierrot Lunaire Op.21 (1912)

Webern:

- Cinco piezas para cuarteto de cuerda Op.5 (1909)
- Seis piezas para orquesta Op.6 (1909)
- Seis bagatelas para cuarteto de cuerda Op.9 (1913)
- Cinco piezas para orquesta Op.10 (1913)

- Tres piezas para violoncelo y piano Op.11 (1914)

Berg:

- Cinco melodías para canto y orquesta Op.4 (1912)

Una vez instaurada la atonalidad sobre la base de la igualdad armónica de los doce sonidos de la escala cromática (democratización tonal), Schönberg desea encontrar un nuevo sustituto formal a la tonalidad y así lograr que la obra de arte no perdiera la coherencia y la comprensión. Es decir, la creación de un sistema de relaciones que reorganizase el vacío teórico existente. Es por esta necesidad que nace la dodecafonía, un método de composición con doce sonidos de la escala temperada, sobre el principio de la disposición de los sonidos en una sucesión llamada "serie". En "La composición con doce sonidos", un ensayo de 1941 publicado en "El estilo y la idea", Schönberg explica la teoría del sistema dodecafónico.

"Desde el comienzo tenía claro que teníamos que encontrar un sustituto para la desaparición de las estructuras tonales, que nos permitiera de nuevo crear grandes formas... Partiendo de este punto es como llegué a la composición con doce sonidos" (A. Schönberg: *Gesinnung oder Erkenntnis. Gesammelte Schriften I.* Ed. Fischer. Frankfurt 1976. Pág. 213).

El dodecafonismo daba la posibilidad de crear nuevamente grandes formas, a diferencia de lo que sucedió en un principio con el abandono de la tonalidad, en cuyo momento Schönberg tuvo que renunciar a las grandes formas.

Al emplear una serie de alturas como principio generador de la obra, opta por una nueva organización sonora donde la forma deja de ser un molde preexistente para ser el desarrollo final de la propia expansión de las alturas. En todo caso, se ha de insistir en el hecho de que serán el serialismo y la aleatoriedad los que consigan una verdadera apertura en el campo formal. Recordemos, al respecto, lo que nos dice Boulez en sus "Puntos de referencia":

"... el sistema serial ha traído (...) la búsqueda de nuevas formas que sean capaces precisamente de estructurar las nuevas 'estructuras locales' generadas por el principio serial. En el universo relativo en que se mueve el pensamiento serial, no se podría pensar entonces en formas fijas (...). En otra época uno se enfrentaba, por el contrario, con un universo completamente definido por leyes generales, preexistentes a toda

obra (...). Escribir una obra equivalía a inscribirse en un esquema preciso. (...) Todo este andamiaje de esquemas debió finalmente ceder ante una concepción de la forma renovable a cada instante. Cada obra ha debido generar su propia forma ligada ineluctable e irreversiblemente a su contenido.” (P. Boulez, Puntos de referencia, Gedisa, Barcelona, 1984, pg. 74).

La preocupación de Schönberg por las funciones estructurales de la armonía y la tonalidad quedan reflejadas en su Tratado de armonía de 1911. No sorprende que dedicase muchos años a compensar la pérdida de estructura musical debido al abandono de la tonalidad.

“El sentido del método de composición dodecafónico hay que buscarlo en el restablecimiento de los efectos que antes habían quedado reservados a las funciones estructurales de la armonía... Desde que en 1906-1908 comencé con composiciones que llevaron al abandono de la tonalidad, estuve constantemente ocupado en encontrar métodos que suplieran las funciones estructurales de la armonía” (A. Schönberg: *Komposition mit zwölf Tönen* en *Gesammelte Schriften I*. Ed. Fischer. Frankfurt 1976, pág. 380-381).

“Las posibilidades de adaptar los elementos formales de la música -melodías, temas, frases, motivos, figuras, acordes- a una serie básica son ilimitadas. (...) La mayor ventaja de este método de composición con doce sonidos estriba en su efecto unificador (...)” (A. Schönberg, *El estilo y la idea*, Taurus, Madrid, 1963, pg. 142 a 188).

Cuando Schönberg consigue con el dodecafonismo una codificación de la armonía no tonal, las búsquedas formales ceden para quedar encajonadas entre procedimientos contrapuntísticos y variativos más o menos tradicionales.

Las primeras obras elaboradas mediante el método serial dodecafónico son *Las Cinco Piezas para piano Op.23* y *la Suite para piano Op.25* de Schönberg. La Suite será enteramente dodecafónica, mientras que el *Op.23*, será realizado sólo el último movimiento con técnica serial dodecafónica.

La serie, sometida a diversas transformaciones como son la retrogradación, la inversión, la inversión retrogradada y a todos los posibles transportes, prestó a la música los elementos de cohesión que en tiempos pretéritos habían estado reservados para la tonalidad. La serie era ahora el elemento aglutinante o integrador que servía para la creación de estructuras formales derivados del pasado. De entre todas las formas musicales de las que el

dodecafonismo hizo uso (Suite, Serenata, Sonata, Divertimento, etc.) fue la Variación la que mejor se adaptó a la elaboración temática de la serie, puesto que en esencia las obras dodecafónicas eran variaciones sobre un motivo ostinato.

Mención especial merece Webern como paradigma del estructuralismo formal en el impresionismo. Su trabajo compositivo de las series es totalmente distinto de Schönberg y Berg. Webern considera la serie no como una idea sino como material previo de trabajo, que permite múltiples variaciones interválicas o grupos de notas que aparecen en toda la pieza sabiamente aprovechados. Antes de que el sistema dodecafónico fuera formulado latían en la música de Webern muchos de sus principios. El arranque de la primera de las Seis bagatelas, constataremos el hecho de que los doce primeros sonidos responden a los principios de construcción de una serie dodecafónica, cualidad que ha de resultar llamativa si consideramos que la obra fue terminada en 1913. Por eso la fuerte impresión que Schönberg debió recibir al leer estas Bagatelas se comprende fácilmente, pues aún faltaban unos años para su descubrimiento del Método Dodecafónico, cuando Webern, con esta obra, apuntaba claramente hacia su esencia. Así lo explicaba él mismo en su conferencia de 1932, al recordar el proceso de composición de las Bagatelas: “Tuve la sensación de que cuando los doce sonidos habían sido enunciados, la pieza estaba terminada”

La formación de estructuras en sus últimas obras tienden a un sistema en el cual todos los elementos están ligados de tal forma que es imposible prescindir de alguno de ellos sin que sufra toda la estructura. Siempre tuvo preferencia por formas simétricas como el canon y retrogradaciones de toda clase, sin olvidarse de la unidad.

Todos los compositores posteriores desde Boulez hasta Penderecki nombran a Webern como su maestro porque ven en él la integración y ambivalencia de medios intelectuales.

Como obras más representativas citaré Op.21, un ejemplo absoluto de simetría. También el Concierto Op.24, cuyo primer tiempo es un ejemplo de forma sonata con técnica serial dodecafónica. Es tal la influencia de Webern en compositores posteriores que la obra *Perspektiven* de Bernd Alois Zimmermann en el primer movimiento Nº 2-3 se asemeja a Webern .Op24 en cuanto a la estructura de la serie y al segundo tiempo de Op 21 en cuanto a la simetría y la lectura palindrómica.

Así pues, a lo largo de la investigación se ha comprobado que las soluciones formales fueron radicalmente diferentes en el periodo de Atonalismo Libre y el periodo siguiente de Serialismo Dodecafónico.

En el Atonalismo Libre el concepto de forma tradicional comenzó a tambalearse con el abandono de la tonalidad y se renunció a grandes formas sinfónicas y concertísticas debido a la carencia de elementos tradicionales de la organización formal.

En el Serialismo Dodecafónico la serie es el elemento aglutinante o integrador que servirá para la creación de estructuras formales derivados del pasado. Es muy interesante ver que la necesidad de encontrar un sustituto para la desaparición de las estructuras tonales, que permitiera de nuevo crear grandes formas, fue el punto de partida del Serialismo Dodecafónico.

Algunas de las obras más importantes del periodo dodecafónico serían:

Schönberg:

- Cinco piezas para piano Op.23 (1923)
- Serenata para seis instrumentos y voz Op.24 (1923)
- Suite para piano Op.25 (1924)
- Suite para siete instrumentos Op.29 (1926)
- Variaciones para orquesta Op.31 (1927 – 1928)
- Un superviviente en Varsovia Op.46 (1947)

Webern:

- Tres melodías populares Op.17 (1924)
- Trío para cuerdas Op.20 (1927)
- Sinfonía Op.21 (1928)
- Concierto para nueve instrumentos Op.24 (1934)
- Variaciones para piano Op.27 (1936)
- Cuarteto para cuerdas Op.28 (1938)

Berg:

- Suite Lírica (1925 – 1926)
- Lulú, ópera en tres actos (1928 – 1935)
- Concierto para violín y orquesta (1935)

Anton von Webern.

Anton von Webern nació en Viena en 1883 y falleció en Mittersill en 1945 cerca de Salzburgo. Estudió con Guido Adler en la Universidad de Viena obteniendo un doctorado en musicología en 1906. Trabajó en los teatros provinciales y en la Vienna Workers Symphony Concerts. Durante la Segunda Guerra Mundial, permaneció en Alemania trabajando como corrector para un editor vienés, aunque las representaciones de sus obras fueron prohibidas por el 3er Reich. Murió por consecuencia de las heridas de bala disparada accidentalmente por un soldado americano de las tropas de ocupación en Mittersill.

Sinfonía, Op.21

La Sinfonía se estrenó en Nueva York el 18 de diciembre de 1929, el crítico musical del New York Times dijo despectivamente de ella que el título perfecto sería 'El Significado Último de la Nada' por sus sonidos susurrantes y las texturas puntillistas que producen, según él, 'una música vacía de todo interés y significado. (Sin duda la genial crítica 'tan fundamentada e interesante' es también válida para una mente superior como la del autor de la misma, y es que es tan fácil decir esas genialidades vacías de todo interés y significado...).

Dedicada a su hija Christine, la sinfonía es una obra de economía severa y moderada expresión. Su estructura simétrica y la textura puntillista son el sello distintivo de excelencia maduro estilo de composición de Webern.

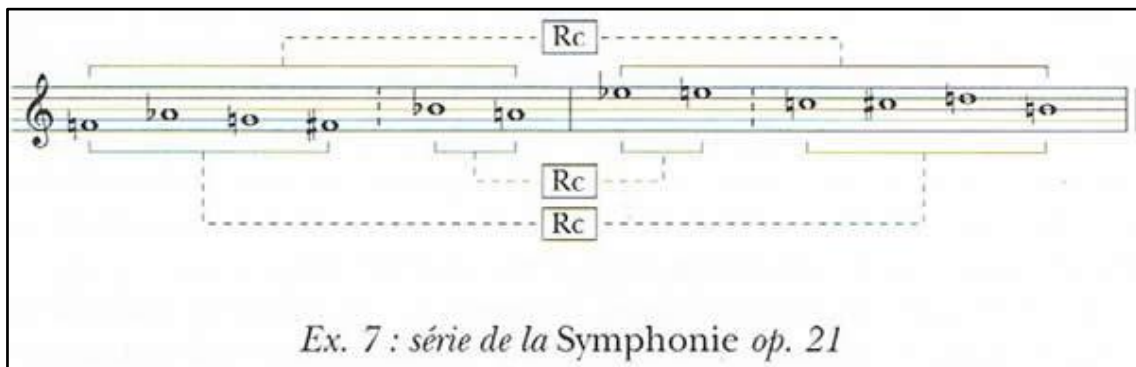
La obra consta de dos movimientos lentos. El primer movimiento es una forma binaria a dos voces siendo la segunda sección un gran desarrollo canónico de la primera sección. El segundo movimiento es un tema con siete variaciones.

La orquestación esta obra es para nueve instrumentos: clarinete, clarinete bajo, dos trompas, arpa, dos violines, viola y chelo. La principal diferencia entre esta obra de Webern y la anterior (Op.20) es el "klangfarbenmelodien" (puntillismo tímbrico).

La serie de esta obra es: la-fa#-sol-la-b-mi-fa-si-sib-re-do#-do-mi-b. La estructura interna de la serie *Original 0* utiliza procedimientos de simetría, retrogradación e inversión como materia prima de la serie, y procedimientos que dominarán toda la construcción de la obra. Esta serie se lee interválicamente del mismo modo en ambas direcciones (un palíndromo). Comienza con un doble canon en sentido contrario invertido a cuatro voces. Organiza en torno

a dos hexacordos un espejo exacto: los últimos seis sonidos son retrógrados imitación (tritono) a los seis primeros. La armonía no es un papel significativo en esta obra. Las notas que suenan simultáneamente y están basadas en intervalos de segundas menores y proyecciones concomitantes (novenas y séptimas), cuartas aumentadas, o sextas mayores. La técnica melódica es resultado del tratamiento canónico. Los cuatro primeros compases en la segunda trompa proporcionan el modelo para la obra en términos del vocabulario melódico. El espíritu analítico que le llevó al estudio del viejo contrapunto de la escuela flamenca para completar sus estudios de Musicología en la Universidad de Viena le dieron un entusiasmo peculiar por todo lo contrapuntístico (formas de pasacalle, canon, imitaciones, formas relejas, variaciones etc.) que domina toda su obra. A todo ello se une la concentración y la reducción del material hasta el total silencio como característica esencial de su música.

La sinfonía resulta notable en cuanto al uso de la simetría. Dicha simetría toma varias formas, desde la serie palindrómica de la obra a las variaciones canónicas que funcionan en ambas direcciones desde el centro exacto de la pieza hacia el exterior.



Es una obra serial muy compleja cuyo puntillismo, “klangfarbenmelodien”, y el entrelazado canónico de las versiones de la serie reflejan un elevado proceso composicional intelectual. La orquesta de cámara (nueve), así como la corta duración contribuyen a crear una visión cristalina.

Por primera vez, Webern concibió su serie de doce tonos con propiedades especiales debido a la simetría central alrededor de un tritón (6 + 6 sonidos) que Webern traslada las características de la estructura de la serie al movimiento. La combinación de contrapunto estricto y Klangfarbenmelodie corresponde a una síntesis entre Webern y las posibilidades de

nuevas formas de escritura y su legado: "No hemos abandonado las formas clásicas." (Camino hacia la nueva música).

Después del lied y las bagatelas para cuarteto de cuerda, sorprende que Webern se embarcara en la composición de una pieza con un nombre "clásico". Al igual que Schönberg, es una oportunidad para probar las nuevas técnicas cercanas al serialismo integral con los tipos formales clásicos.

El primer tiempo de la sinfonía plantea un tipo formal de primer tiempo de sonata mediante una amalgama de técnicas compositivas que abarcan casi toda la historia de la música occidental.

Si la obra está organizada en la típica estructura *Exposición-Desarrollo-Reexposición*, la originalidad recae en la forma de hacerlo sin recurrir a la tonalidad. La tonalidad es sustituida por el uso de la serie, un cierto centro tonal débil, y la ordenación serial y repetida de los timbres de la orquesta (metal-madera-cuerda y su retrogradación).

Los temas contrastantes propios de una sonata escolástica son sustituidos por dos cánones por inversión que se solapan, técnica tomada de la música del Ars Nova y Renacimiento.

En el desarrollo un solo motivo breve genera todo el material y aplica técnicas del desarrollo motivico tradicionales de Beethoven o Brahms, pero lo organiza como un gran palíndromo a todos los niveles. La reexposición no es la presentación de nuevo de las series.

Sinfonía Op.21, I (1927-28)

Anton Webern (1883-1945)

EXPOSICIÓN

KL. Klarinete
Sub-Kl. Sub-Klarinete
Hörn. Hörner
Harp. Harp
1. Geige 1. Geige
2. Geige 2. Geige
Doppelb. Doppelbass
Violoncello Violoncello

KL. Klarinete
Sub-Kl. Sub-Klarinete
1. Geige 1. Geige
2. Geige 2. Geige
Harp. Harp
1. Geige 1. Geige
2. Geige 2. Geige
Doppelb. Doppelbass
Violoncello Violoncello

SEGUNDO CANON (las últimas notas del primer canon se solapan con las primeras del segundo)

Utiliza una matriz que es a la vez un cuadrado mágico, por lo que se lee igual de izquierda a derecha que de derecha a izquierda. Aunque la obra no es un espejo perfecto, tiene muchas secciones que se pueden leer en ambos sentidos a la vez. Usa cuadrados mágicos como fue aceptado en la edad media y en el primer renacimiento, época que Webern tiene como referente.



También utiliza una especie de puntillismo musical, donde la melodía va pasando por varios timbres y por distintas zonas de la orquesta. En Webern la melodía está reducida a su más mínima expresión. Lo más importante en la música de Webern no es el sonido, sino el silencio que se crea entre las notas. Su música es una especie de puntillismo, y aunque no lo parezca es tremendamente emotiva.

El segundo movimiento (de los dos que tiene la obra) comprende: Tema, Siete Variaciones y Coda, partiendo de una serie Original vinculada al primer tiempo de la obra puesto que la serie equivale a la Original 8 del primer tiempo. La susodicha serie Original 0 posee como esencia la simetría, que traslada al resto de la obra.

Las variaciones están interrelacionadas. La técnica utilizada en la primera variación será realizada también en la séptima, lo realizado en la segunda se repetirá en la sexta y lo mismo sucede entre las variaciones tercera y quinta. La variación cuarta se convierte en el epicentro del segundo movimiento y al mismo tiempo en su eje simétrico.

En el siguiente ejemplo se muestra como la simetría utilizada en la primera variación se realiza en la variación séptima. En rojo el eje de simetría.

The image displays a musical score for Webern's Op. 21 and Op. 24, annotated with formal analysis. The score is divided into two main sections: **I Var.** (measures 12-19) and **II Var.** (measures 20-26). The instruments include Violini I & II, Viole, Violoncelli, Vni, Vle, Cl., Cl. b., Cor. I, and Arpa.

Section I: I Var. (measures 12-19)
 - **Violini I & II:** Marked "Sehr ruhig (♩ = ca 54)". Measure 19 includes a "sord." instruction. An annotation "ORIGINAL 7" is placed at the end of the section.
 - **Vni:** Marked "I Var. lebhaft(er) (♩ = ca 66)". Measures 12-19 are annotated with "ORIGINAL 7", "RETROGRADA 7", and "RETROGRADA 1".
 - **Vle:** Marked "con sord.". Measures 12-19 are annotated with "ORIGINAL 11", "INVERTIDA 11", "INVERTIDA RETROGRADA 11", and "INVERTIDA RETROGRADA 5".
 - **V-c:** Marked "con sord.". Measures 12-19 are annotated with "INVERTIDA 5" and "INVERTIDA RETROGRADA 5".
 - **Annotations:** Various performance markings such as "pizz.", "arco", "pp", and "f" are present throughout the section.

Section II: II Var. (measures 20-26)
 - **Cl.:** Marked "sehr lebhaft (♩ = ca 54)". Measures 20-26 are annotated with "ORIGINAL 7", "RETROGRADA 7", "RETROGRADA 1", "INVERTIDA 11", "INVERTIDA RETROGRADA 11", and "INVERTIDA RETROGRADA 5".
 - **Cl. b.:** Marked "sehr lebhaft (♩ = ca 54)". Measures 20-26 are annotated with "ORIGINAL 7", "RETROGRADA 7", "RETROGRADA 1", "INVERTIDA 11", "INVERTIDA RETROGRADA 11", and "INVERTIDA RETROGRADA 5".
 - **Cor. I:** Marked "senza sord.". Measures 20-26 are annotated with "ORIGINAL 7", "RETROGRADA 7", "RETROGRADA 1", "INVERTIDA 11", "INVERTIDA RETROGRADA 11", and "INVERTIDA RETROGRADA 5".
 - **Arpa:** Marked "sehr lebhaft (♩ = ca 54)". Measures 20-26 are annotated with "ORIGINAL 7", "RETROGRADA 7", "RETROGRADA 1", "INVERTIDA 11", "INVERTIDA RETROGRADA 11", and "INVERTIDA RETROGRADA 5".
 - **Annotations:** Performance markings like "pizz.", "arco", "f", and "pp" are used.

La variación cuarta es epicentro y eje simétrico del todo el segundo tiempo. En la elipse roja se encuentran las últimas notas de las series y al mismo tiempo las primeras notas de las siguientes series. Es final y principio de series.

Concierto op. 24

Es muy interesante la serie generadora que ha construido Webern en su Concierto Op. 24. Desde el diseño también simétrica y segmentaria, esta serie Original 0 consta de cuatro grupos de tres notas consisten en un semitono y una tercera mayor, cada uno de estos tricordos se basan en una de las cuatro formas de manipulación de contrapunto (Original, Retrógrada, Invertida e Invertida Retrógrada).



Ex. 8 : série du Concerto op. 24

En esta obra Webern utiliza la forma clásica de la sonata. Puesto que no utiliza música tonal la estructura de la obra no se puede afianzar en modulaciones y cambios tonales. Recurre a la esencia de la sonata, es decir, la presentación de un tema A, en este caso ese papel lo hace la serie Original 0:

KONZERT
für
Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Trompete, Posaune,
Geige, Bratsche und Klavier

EXPOSICIÓN I ANTON WEBERN, op. 24

Etwas lebhaft $\text{♩} = ca. 80$

ORIGINAL $\text{rit.} \dots \text{tempo} \dots \text{rit.} \dots$

Flöte

Oboe

Klarinette *

Horn *

Trompete *
immer mit Dämpfer

Posaune

Geige

Bratsche

Klavier

INVERTIDA RETROGRADA

* Klingen wie notiert

El papel del tema B de la sonata es otorgado a la serie Retrógrada 7 (7semitonos, 5ª Justa como el tema B de la sonata clásica). En este caso la serie está intercalada por Invertida 2.

The image shows a musical score for Webern's Op. 21, Op. 24. It includes staves for Oboe (Ob.), Clarinet (Kl.), Horn (Hr.), Trumpet (Trp.), Trombone (Br.), and Piano (Klav.). The score is annotated with various markings and boxes. A green box highlights a section in the upper staves labeled 'ORIGINAL RETROGRADA 7'. A purple box highlights a section in the lower staves labeled 'INVERTIDA 2'. Other markings include 'rit.', 'sehr ruhig', 'ca 00', 'f', 'p', 'mit Dmpf.', 'arco', 'fp', and 'ppp'. The score is numbered '11' at the beginning and 'U. E. 11830, 12487' at the bottom.

El desarrollo, que en una sonata clásica es una lucha tras la presentación de los temas, un constante modular, se identifica en esta obra principalmente mediante la textura de las series. A partir del compás 26 hay un claro cambio de textura acercándose a la reconocida melodía acompañada. El desarrollo de las series será un entrelazado exclusivo en el piano por una parte mientras que por encima de él se prodigan otras series. El papel del piano es de acompañar.

The image shows a musical score with two systems. The first system, starting at measure 28, includes parts for Klavier (Kl.), Geige (Gge.), and Klavier (Klav.). The second system, starting at measure 33, includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Klavier (Kl.), Trompa (Trp.), Posona (Pos.), Geige (Gge.), and Trompa (Br.). The score is annotated with tempo markings (tempo, rit., tempo) and dynamic markings (p, pp, f, ff, p esp., arco, pizz.). Colored boxes (orange, blue, green, yellow) highlight specific musical phrases across different instruments.

La reexposición se realiza por similitud métrica y dinámica respecto a la serie Original 0, es decir, en relación a la serie que hace un papel semejante a un tema A en una sonata clásica.

The image shows a musical score with three staves. The top staff has the tempo marking 'wieder etwas lebhaft' and 'rit. - - - tempo'. Below it, a tempo of quarter note = ca 80 is indicated. The word 'REEXPOSICIÓN' is written across the middle of the staves. A red box highlights a section of the score, and an orange box highlights a specific phrase. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' and 'p'.

En la reexposición, la serie que ejerce como tema B, es la misma que la serie (Tema B) de la exposición, Retrógrada 7 e igualmente aparece intercalada por Invertida 2. En este caso, a diferencia de una sonata clásica donde el tema B de doblaga al tema A en la reexposición, el segundo tema se mantiene inalterable.

The image displays a musical score for Webern's Op. 21 and Op. 24, featuring various woodwind and string instruments. The score is annotated with several colored boxes and lines to highlight specific formal solutions:

- Yellow box:** Highlights a passage in the Clarinet (Kl.) and Horn (Hr.) parts, marked "mit Dmpf." (with mutes).
- Green box:** Highlights a passage in the Clarinet (Kl.) and Horn (Hr.) parts, marked "offen" (open).
- Blue box:** Highlights a passage in the Horn (Hr.) and Trumpet (Trp.) parts, marked "ged." (geduldet).
- Red box:** Highlights a passage in the Horn (Hr.) and Trumpet (Trp.) parts, marked "poco string." (poco strings).
- Purple box:** Highlights a passage in the Horn (Hr.) and Trumpet (Trp.) parts, marked "INVERTIDA 2".
- Orange box:** Highlights a passage in the Horn (Hr.) and Trumpet (Trp.) parts, marked "RETROGRADA 7".

Tempo markings include "rit.", "tempo", and "rit." followed by "wieder sehr mäßig ♩ = ca 50". A large 'X' is placed between measures 48 and 53. The score includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Kl.), Horn (Hr.), Trumpet (Trp.), Trombone (Br.), and strings.

CONCLUSIONES.

Con el abandono de la tonalidad, el concepto de forma tradicional, basado en ella, comenzó a tambalearse. Schönberg fue consciente de la pérdida de estabilidad formal que significó este abandono de tonalidad. Este hecho unido a la preocupación por conseguir siempre coherencia en la obra musical le obligó a buscar repuestos estructurales que compensaran la pérdida del equilibrio formal de la composición.

Se abandona el desarrollo temático de la música tonal por el nuevo principio de la variación desarrollada, fundado en una elaboración motivica de pequeñas cédulas interválicas en constante variación (transposiciones, inversiones, retrogradaciones, etc.).

En el origen del dodecafonismo de Schönberg está el deseo de encontrar un nuevo sustituto formal a la tonalidad, de modo que la obra de arte no perdiera la coherencia y la comprensión que el compositor vienés consideraba parte integral de toda construcción formal. El dodecafonismo abrió la puerta a la posibilidad de crear de nuevo grandes formas, algo a lo que Schönberg tuvo que renunciar en un principio con el abandono de la tonalidad.

Para Schönberg la composición dodecafónica era un método de composición que permitía crear de nuevo estructuras musicales coherentes para conseguir un nuevo sentido de la forma. Ésta, sigue intacta, pero organizada a partir de ahora sobre unos medios estructurales diferentes, organizados en torno a la serie. Podemos afirmar que en el dodecafonismo predomina la estructura como el elemento básico de la forma, una estructura basada en la serie de doce sonidos.

La serie sirvió de elemento integrador a esquemas formales derivados del pasado, aunque estos ya no operaran con la armonía funcional y con la tonalidad. El dodecafonismo de Schönberg surgió arropado por formas tradicionales: Suite, Serenata, Divertimento, etc.). Naturalmente las formas basadas en esquemas de variaciones fueron las que mejor se acomodaron a la elaboración temática de la serie donde las obras dodecafónicas pasaron a ser como variaciones sobre un motivo ostinato. Como ejemplo sirve el tercer movimiento del Op 24 con sus cinco variaciones.

Y fue la presencia de formas preclásicas y clásicas en el dodecafonismo lo que provocó el rechazo de Boulez hacia Schönberg, pues veía en las composiciones dodecafónicas de Schönberg un abismo insalvable entre los esquemas formales afines a la tonalidad tradicional y el nuevo lenguaje en el que se plasmaba el serialismo. Se manifestó la limitación del pensamiento de Schönberg y la identificación de la serie dodecafónica con procesos temáticos

dejó la puerta abierta a una concepción más abierta que había de estar representada por A. Webern.

En la Sinfonía op. 21 de Webern, el segundo tiempo es un conjunto de variaciones sobre un tema. El primer tiempo es un ejemplo de la utilización de cánones dobles. Y toda la obra en sí posee claramente la cualidad de la simetría. Cualidad que posee el germen de la obra (la serie original) por obra y gracia del autor.

En Op.24 la forma sonata es perfectamente reconocible e ineludible a pesar de no estar la composición dentro de un sistema tonal funcional. Las diferentes partes propias de una sonata clásica se corresponden sin ninguna duda con series concretas a las que Webern da su papel concreto mediante la utilización de diferentes parámetros musicales.

BIBLIOGRAFÍA

- Aulestia, Gotzon. (1998). Técnicas compositivas del S. XX. Tomo I. Ed. Alpuerto. Madrid.
Técnicas compositivas del S.XX. Tomo II. Eusko Jaurlaritz, Gobierno vasco. 2005.
- Austin, W. W. (1966). Music in the 20th century. W. W. Norton & Company. INC. New York.
- Bayer, Francis. (1981). De Schönberg à Cage (Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine). Paris: Klincksieck.
- Bente, Ian. (1987). (William Drabkin) Analisis musicale. Ed. Italiana a cura di Annibaldi Claudio.
- Boulez, Pierre. (1994). Penser la musique aujourd'hui. Denöel/Gonthier.
- Brindle, Reginald Smith. (1987). The new music. The avantgarde since 1945. London: Oxford University Press, (trad. española La nueva música. El movimiento avant-garde a partir de 1945. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1997 – trad. catalana. La nova música. Barcelona: Antoni Bosch, 1979.
- B. Meyer, Leonard. (2000). El estilo en la música. Teoría musical historia e ideología. ed. Pirámide. Madrid.
- Catalán, Teresa. Sistemas compositivos temperados en el siglo XX.
- Cook, Nicholas. (1994). A guide musical análisis. Ed. Oxford. University Press. New York.
- Dahlhaus, Carl. (2003). Schönberg. Ed. Contrechamps. Genève. 1997. Fundamentos de la historia de la música. ed. Biblioteca económica gedisa. Música/historia. Barcelona.
- Deliège, Célestin. (2003). Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l'IRCAM. Contribution historiographique à une musicologie critique. Liège: Mardaga,
- Dibelius, Ulrich. (2004). La nueva música a partir de 1945. Madrid: Akal.
- Esplá, Óscar. (1977-1986). "Función musical y música contemporánea", en Escritos, 3 vols., ed. Antonio Iglesias. Madrid: Alpuerto.
- Forte, Allan. (1992). Introducción al análisis Schenkeriano. ed. Labor. Barcelona.
- Fubini, Enrico. (1999). La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX, Alianza, Madrid.
- García Laborda, José M^a. (1996). Forma y estructura en la música del siglo XX. Una aproximación analítica. Madrid: Alpuerto.
- Grabner, Hermann. (2001). Teoría general de la música. Ed. Akal. Música. Madrid.
- Lerdahl, Fred y Jackendoff, Ray. (1980). Teoría general de la música tonal. Ed. Akal. Música.
- Lester, Joel. (2005). De la música del S. XX. Ed. Akal. Música. Madrid.
- Lichtenfeld, Monika. (1984). "Conversation avec György Ligeti".

- Locatelli de Pérgamo. (1984). Ana María. (1984). La notación de la música contemporánea. Buenos Aires: Ricordi.
- Mitchell, Donald. (1972). El lenguaje de la música moderna. Ed. Lumen. Barcelona.
- Michels, Ulrich. (1992). Atlas de Música, 1 y 2. Alianza Editorial. Madrid.
- Morgan, Robert P. La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas. Madrid: Akal, 1994.
- Neighbour, Oliver. (1986). La segunda escuela vienesa, Colección New Grove, Barcelona.
- Persichetti, V. (1985). La armonía del siglo XX. Madrid: Real Musical.
- Peysner, J. (1964). The New Music. The Sense behind the Sound. Oxford: Oxford University Press.
- Reti, Rudolph. (1965). Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad. Estudio de algunas tendencias manifestadas en la música del S. XX. Ed. Rialp. Madrid.
- Ruiz Coca, Fernando. (1963). "Nueva problemática musical: sobre las formas abiertas". La Estafeta literaria.
- R. Hofstadter: Gödel, Escher, Bach. (Un eterno y grácil bucle). (2005). Ed. Metatemas. Barcelona.
- Sadie, Stanley. (2000). "Strawinsky, Igor", en Diccionario Akal/Grove de la música, Akal, Madrid.
- Salazar, Adolfo. (1940). Las grandes estructuras de la música. La casa de España en México. Fondo de cultura económica.
- Sálzer, Félix. (1962). Audición estructural. Coherencia tonal en la música. ed. Labor. Barcelona.
- Samuel, Claude. (1965). Panorama de la música contemporánea. Madrid. Guadarrama.
- Schönberg, Arnold. (1963). El estilo y la idea. Madrid: Taurus.
- Schönberg, Arnold. (1970). Armonía. Madrid: Real Musical. Armonía.
- Serravezza, Antonio. (1980). La sociología della musica. Torino.
- Sokolov, S. (2005). Composición musical en el S. XX. Dialéctica de la creación. Ed. Zöllner y Lévy. Granada.
- Soler, Josep. (1982). "Sobre la estructura del acto creador en música", Revista de Musicología, 5/1, Págs. 25-49. SGAE.
- Webern, Anton. (1997). "El camino hacia la Nueva Música", Cuadernos de Veruela. Anuario de creación musical, 1.

- Wellmer, Albrecht. (1995). *Música y lenguaje*. Valencia: Universidad de Valencia-Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Col. Eutopías, 2ª época. Documentos de trabajo, 75.
- Whittall, Arnold. (1999). *Musical Composition in the Twentieth Century*. New York: Oxford University Press.
- Whittall, Arnold. (2003). *Exploring Twentieth-Century Music. Tradition and Innovation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- White, Eric Walter y Noble, Jeremy. (1980). "Strawinsky, Igor (Fyodorovich)", en Sadie, Stanley (Ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, Londres.
- Enrique Gavilán Domínguez. (2008). *Otra historia del tiempo. La música y la redención del pasado*. Editorial: Akal Música. S.A. Madrid.
- Voyage to Cythera. Documental. 1999. Director: Frank Scheffer. Edición: Meno Boarema.
- Umberto Eco. *Opera aperta* (1962). Editorial: Planeta de Agostini, S.A. (1992).
- Análisis del estilo musical. Jan La Rue / SpanPress.
- Análisis musical. Introducción al análisis Schenkeriano. Allen Forte, Steven E. Gilbert / Ed. Idea Books.
- Atlas de música 1,2. Ed. Alianza Atlas.
- Audición estructural. Felix Salzer.
- Composición Serial y Atonalidad. George Perle / Ed. Idea Música.
- Composition with twelve notes. Josef Rufer / Ed. Barrie & Jenkins.
- Max Reger. *Contribuciones al estudio de la modulación*. / Ed. Real Musical.
- Igor Stravinsky. *Crónicas de mi vida*. / Ed. Nuevo Arte Thor.
- Joaquín Zamacois. *Curso de formas musicales*. / Ed. SpanPress.
- Frances Bayer. *De Schönberg a Cage*. / Ed. Klincksieck.
- Jean Barraqué. *Debussy*. / Ed. Antoni Bosch.
- Manuel Valls Gorina. *Diccionario de la música*. / Alianza Editorial.
- Ernst Toch. *Elementos constitutivos de la música*. / Ed. Idea Música.
- Charles Rosen. *Formas Sonata*.
- Schönberg. *Funciones estructurales de la armonía*.
- Schönberg. *Fundamentos de la composición musical* / Ed. Real Musical.

Clemens Kühn. Historia de la composición musical. / Ed. Idea Música.

Donald J. Grout, Claude V. Palisca. Historia de la música occidental 1,2 / Ed. Alianza Música.

Ottó Károlyi. Introducción a la música del s. XX. / Ed. Alianza Editorial Música.

Robert P. Morgan. La música del s. XX. Antología de la música del s. XX. / Ed. Akal Música.

Robert P. Morgan. La música del s. XX. Ed. Akal Música.

Pierre Boulez. Puntos de referencia. Ed. Gedisa.

Teresa Catalán. Sistemas compositivos temperados en el s. XX. Ed. Piles.

Olivier Messiaen. Técnica de mi lenguaje musical. Ed. Alphonse Leduc.

Allen Forte. The structure of atonal music. / Ed. Yale University Press.

Rudolph Reti. Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad / Ed. Rialp.

Clemens Kühn. Tratado de la forma musical. / Ed. SpanPress.

Julio Bas. Tratado de la forma musical. / Ed. Ricordi

ANEXOS

Matriz Op 21:

	I ₀	I ₉	I ₁₀	I ₁₁	I ₇	I ₈	I ₂	I ₁	I ₅	I ₄	I ₃	I ₆	
P ₀	A	F#	G	Ab	E	F	B	Bb	D	C#	C	Eb	R ₀
P ₃	C	A	Bb	B	G	Ab	D	C#	F	E	Eb	F#	R ₃
P ₂	B	Ab	A	Bb	F#	G	C#	C	E	Eb	D	F	R ₂
P ₁	Bb	G	Ab	A	F	F#	C	B	Eb	D	C#	E	R ₁
P ₅	D	B	C	C#	A	Bb	E	Eb	G	F#	F	Ab	R ₅
P ₄	C#	Bb	B	C	Ab	A	Eb	D	F#	F	E	G	R ₄
P ₁₀	G	E	F	F#	D	Eb	A	Ab	C	B	Bb	C#	R ₁₀
P ₁₁	Ab	F	F#	G	Eb	E	Bb	A	C#	C	B	D	R ₁₁
P ₇	E	C#	D	Eb	B	C	F#	F	A	Ab	G	Bb	R ₇
P ₈	F	D	Eb	E	C	C#	G	F#	Bb	A	Ab	B	R ₈
P ₉	F#	Eb	E	F	C#	D	Ab	G	B	Bb	A	C	R ₉
P ₆	Eb	C	C#	D	Bb	B	F	E	Ab	G	F#	A	R ₆
	RI ₀	RI ₉	RI ₁₀	RI ₁₁	RI ₇	RI ₈	RI ₂	RI ₁	RI ₅	RI ₄	RI ₃	RI ₆	

Matriz Op.24:

	I0	I11	I3	I4	I8	I7	I9	I5	I6	I1	I2	I10	
P0	B 0	A# 11	D 3	D# 4	G 8	F# 7	G# 9	E 5	F 6	C 1	C# 2	A 10	R0
P1	C 1	B 0	D# 4	E 5	G# 9	G 8	A 10	F 6	F# 7	C# 2	D 3	A# 11	R1
P9	G# 9	G 8	B 0	C 1	E 5	D# 4	F 6	C# 2	D 3	A 10	A# 11	F# 7	R9
P8	G 8	F# 7	A# 11	B 0	D# 4	D 3	E 5	C 1	C# 2	G# 9	A 10	F 6	R8
P4	D# 4	D 3	F# 7	G 8	B 0	A# 11	C 1	G# 9	A 10	E 5	F 6	C# 2	R4
P5	E 5	D# 4	G 8	G# 9	C 1	B 0	C# 2	A 10	A# 11	F 6	F# 7	D 3	R5
P3	D 3	C# 2	F 6	F# 7	A# 11	A 10	B 0	G 8	G# 9	D# 4	E 5	C 1	R3
P7	F# 7	F 6	A 10	A# 11	D 3	C# 2	D# 4	B 0	C 1	G 8	G# 9	E 5	R7
P6	F 6	E 5	G# 9	A 10	C# 2	C 1	D 3	A# 11	B 0	F# 7	G 8	D# 4	R6
P11	A# 11	A 10	C# 2	D 3	F# 7	F 6	G 8	D# 4	E 5	B 0	C 1	G# 9	R11
P10	A 10	G# 9	C 1	C# 2	F 6	E 5	F# 7	D 3	D# 4	A# 11	B 0	G 8	R10
P2	C# 2	C 1	E 5	F 6	A 10	G# 9	A# 11	F# 7	G 8	D 3	D# 4	B 0	R2
	RI0	RI11	RI3	RI4	RI8	RI7	RI9	RI5	RI6	RI1	RI2	RI10	

Josué Delgado Romo



JOSUÉ DELGADO ROMO, nacido el 3 de Abril de 1972 en Berango (Vizcaya), comienza sus estudios musicales en el Conservatorio de Grado Medio *André Isasi* de Getxo, donde se inicia en el estudio de la guitarra y el piano.

Una vez finalizado el grado medio, comienza el grado superior en el Conservatorio Superior de Bilbao, donde finaliza los estudios de Composición, Solfeo y Pedagogía. Posteriormente, en el Conservatorio Superior de Zaragoza finaliza los estudios de Dirección de Orquesta.

Su labor pedagógica comienza en el Conservatorio Profesional de Elda (Alicante) y La Vall D'Uixó (Castellón). Desde el curso 2003-2004 enseña tanto análisis como armonía y contrapunto en el Conservatorio Superior de Castellón de la Plana.

Actualmente realiza el Máster Universitario en Interpretación e Investigación Musical en la VIU (Valencian International University).