

***Variations Op. 27/ii* de Anton Webern. Nueva interpretación analítica**

***Variations Op. 27/ii* by Anton Webern. New analytical interpretation**

José Luis de la Fuente Charfolé

Universidad de Castilla-La Mancha

joseluis.fuente@uclm.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7167-2176>

RESUMEN

Los fundamentos conceptuales de Anton Webern con respecto a la atonalidad se muestran etéreos y poco accesibles; la práctica atonal fue para él la manifestación de un *Naturprozess* hacia el que se sintió impelido. No obstante, el presente artículo examina la aparición y persistencia de fundamentos no atonales, tanto en los estratos intermedios como en los más profundos de *Variations Op. 27/ii*; la existencia de un espacio sonoro neutralizado y el uso de un patrón de interpolación definen el carácter de una micropieza pensada a modo de *tombeau* por la muerte de Alban Berg.

Palabras clave: Anton Webern, musicología sistemática, análisis musical, teoría musical, técnica musical.

ABSTRACT

Anton Webern's conceptual foundations with respect to atonality appear ethereal and inaccessible; atonal practice was for him the manifestation of a *Naturprozess* towards which he felt impelled. Nevertheless, this article examines the appearance and persistence of non-tonal foundations, both in the intermediate and deeper layers of *Variations Op. 27/ii*; the existence of a neutralized sound space and the use of an interpolation pattern define the character of a micro-piece conceived as a *tombeau* for the death of Alban Berg.

Key Words: Anton Webern, systematic musicology, music analysis, music theory, musical technique.



Fuente Charfolé, J. L. de la (2024). *Variations Op. 27/ii* de Anton Webern. Nueva interpretación analítica. *Cuadernos de Investigación Musical*, (20), pp. 65-95.

1. INTRODUCCIÓN

La atonalidad weberniana no fue un compartimento estanco. Leibowitz (1949) recuerda que el propio Schoenberg partió de la idea “d’arriver à une nouvelle expression de l’ordre tonal grâce à de nouvelles méthodes d’unité fonctionnelle” (p. 283)¹. Es obvio que una parte muy importante del lenguaje de Anton Webern se fundamentó en el sistema tonal tardo-romántico del que parece inevitable que no se produjera alguna que otra filtración. Consideramos que en la Segunda Escuela de Viena se dieron estas posibilidades de tonalidad reminiscente, incorporadas unas veces como simples citas de una práctica arcaica, otras como resabios culturales inconscientes.

Según Ansermet (1989), el proceso de transformación del lenguaje compositivo de Anton Webern terminó en el más profundo hermetismo. El sentido de su música acabó diluido por la intervención de una desorientación radical de la dimensión tonal y la ruptura consciente de los propios modelos aplicados. A pesar de las mecánicas, el lenguaje weberniano consigue aislar la idea y encajarla en la partitura mediante el dominio de la forma; el caos es sometido y presentado como disposiciones sólidas y equilibradas, esto es, el sistema posibilita procesos con los que es posible consolidar la estructura. Webern no sólo exhibió sus propiedades de orden, además fue capaz de ocupar un espacio imaginativo que permanecía inaccesible y vacío. Searle (1967) expresó sus reservas acerca de la autenticidad de la nueva atonalidad:

Existe un considerable número de compositores que publican obras que ellos llaman atonales. Hasta qué punto la atonalidad de estas obras se basa en la falta de progresiones de fundamentales convincentes y hasta qué punto es, en realidad, una más o menos desarrollada tonalidad que se esconde tras una ininterrumpida sucesión de agrías disonancias (p. 82).

En el ámbito musical, la experiencia auditiva de la música de Webern revela que las conexiones relacionales son de un orden superior a los sonidos individuales involucrados. En este contexto, el compositor hace una propuesta, pero el oyente se ve compelido a interactuar con el sistema para ajustar su dependencia ya sea a la escucha o a la razón; “existir es ser percibido”, en el sentido kantiano del término, por ello, la síntesis se vuelve comprensible si, y solo si, sus relaciones se ponen de manifiesto

¹ Aunque Leibowitz no aclara, el comentario parece referirse a la obra *Verklärte Nacht*.

No es necesario apelar a la estadística o a la combinatoria matemática para descifrar la lógica musical de cualquier fragmento, incluso si es dodecafónico o atonal. Si la composición es coherente, la cinemática de las alturas establecerá su lógica y dictará los principios y la mecánica de su comportamiento. En este caso, he optado por arriesgar una visión personal en lugar de recorrer nuevamente caminos ya transitados, o tener que matizar versiones ya exploradas con mayor o menor éxito por autores relevantes cuyos resultados pueden ser fácilmente conocidos y verificados a través de la bibliografía citada. Me sentiré satisfecho si este trabajo permite comprender y por ende, percibir y aceptar la lógica que presento aquí, sencilla, clara y alternativa, sobre este fragmento central de las *Variations Op. 27* de Anton Webern.

2. SINOPSIS HISTORIOGRÁFICA

Tras los pioneros comentarios aportados por Leibowitz (1949), la *Op. 27/ii* atrajo la atención de algunos de los principales seguidores y estudiosos de la Segunda Escuela de Viena, lo que dio lugar a un interesante intercambio de análisis y opiniones durante la segunda mitad del siglo XX. Sin intención de ser exhaustivo en este medio, apunto por orden cronológico las aportaciones que, a mi juicio, enmarcan y definen los antecedentes del fragmento estudiado. Posiblemente la disertación doctoral de McKenzie (1960), fue el punto de partida historiográfico y causa de las primeras controversias entre teóricos como Ogdons (1962), apuntando a la independencia de ritmo y dinámica frente a las alturas como elementos determinantes de la organización formal; de dichos argumentos derivó la propuesta de Westergaard (1963), un planteamiento realizado en dos fases: a) reconocimiento de las interrelaciones y apariciones de las alturas y b) interpretación de sus efectos. A pesar del rigor del trabajo, el autor no consigue aportar un modelo claro de la organización global. Las excepciones que avanza Westergaard (1963) merman la efectividad de su proceso analítico donde no son abordados ni la organización de los factores armónicos ni los patrones rítmicos de alturas:

The following example indicates the structure of the movement as a whole. [...] The only exception to an otherwise completely regular pattern is the figure at m. 21. Yet it can hardly be ignored simply because it does not fit into the row scheme the way the others figures do, particularly since it is given an important position in the shape of the movement as we perceive it. [...] hence for a moment the ambiguity at m. 21 and hence the Haydnesque wit of the end of the movement. (p. 120).

Travis (1966), centrado en dar respuesta a la aportación de Westergaard, utiliza los principios conceptuales y representativos del análisis jerárquico de Heinrich Schenker para intentar probar la totalidad del *Op. 27/ii* como una disposición direccional entre una *Tonic Dyad* (G#/Bb) y una *Polar Dyad* (D/E), tal y como estos elementos son nombradas por el autor; su explicación resultó tan poco convincente como estéril en cuanto a resultados. A pesar de su interés, la demostración de Travis (1966) contiene frecuentes alusiones a conceptos propios del sistema funcional clásico-romántico –entre otros el de progresión

armónica–, enunciados que son de difícil encaje en la obra que nos ocupa: “This repeated progression between major seconds a tritone apart would at the same time explain the overall impression of harmonic stasis, and the apparently contradictory sense of harmonic thrust” (p. 89).

En contraste con trabajos previos, Nelson (1969)², autor más tradicional y leal seguidor de los principios seriales establecidos por Schoenberg, interpreta la pieza de Webern como una estructura binaria sobre la que evoluciona un canon por movimiento contrario. Nelson se empeña en destacar los elementos de un desarrollo canónico libre, cuyo “comes” estaría formado por el motivo G#/Bb–A/A. Este motivo es calificado como “ingenuo y poco ortodoxo”, pero aun así lo considera “defendible” dentro de los parámetros explicativos asociados con la metodología serial. Por otra parte, Nelson (1969) alude a “irregularidades” rítmicas que deja sin concretar: “During its entire, twenty-two measure expanse, comes follows dux at the distance of only a half beat, attending it faithfully through the most unexpected leaps, sudden dynamic changes, and rhythmic irregularities” (p. 85)³.

La línea matemática expuesta por Brinkman (1978) en su tesis doctoral fue aplicada, en un trabajo posterior, sobre la *Op. 27/ii*. En este caso concreto, Brinkman (1990) desarrolla una exposición que fundamenta en dos puntos: 1. La dimensión contrapuntística y su relación con la simetría; 2. Las formas seriales y su rotación matricial; la aportación de Brinkman se aproxima, en este caso concreto, más a una demostración numerológica que a una interrelación efectiva del analista con la realidad sonora de la pieza.

La música de Anton Webern contiene similitudes evidentes con algunas formas tonales periclitadas que, según Mead (1993), subyacen en la *Op. 27/ii*. Esta afirmación se pone de manifiesto en la intencionalidad expresa del compositor al utilizar, en esta pieza, una forma binaria tipo suite; es también una manera de imbuir un contenido atonal en una forma típica de la mecánica tonal periclitada lo que parece implicar una maniobra –cuya efectividad no entro a valorar– para aportar solidez narrativa a la gramática dodecafónica puesta en juego.

Uno de los trabajos analíticos más exhaustivos sobre la *Op. 27/ii* fue desarrollado por Nolan (1995). El breve apunte introductorio sobre la recepción del serialismo en el contexto europeo, seguido de una referencia a los antecedentes analíticos aparecidos en los años 60 – en concreto, compara las aportaciones de Westergaard (1963) y Travis (1966) anteriormente mencionadas– sirvieron de antesala a un análisis centrado en los datos derivados de la teoría *Pitch-Class Set*:

I have chosen the second movement of Webern's *Piano Variations Op. 27* as a demonstration piece through which to illustrate the presence of pitch and pitch-class structures that transcend the serial deployment of pitch classes. The cohesiveness of these structures, through their contiguous appearances at the surface and non-

² Véase aspectos complementarios sobre este autor en Jones (1968).

³ La frecuente relación de la pieza analizada con la técnica canónico-contrapuntística causa más dudas que certezas. Es cierto que el procedimiento aparece en obras tan significativas como la *Op. 21*, pero aquí lo hace con total nitidez, como resultado de una intencionalidad manifiesta. En este movimiento de la *Op. 27* el supuesto “canon inverso” surge como consecuencia –no como causa– de las propiedades simétricas de la ordenación diádica.

VARIATIONS OP. 27/II DE ANTON WEBERN. NUEVA INTERPRETACIÓN ANALÍTICA

contiguous projections over temporal spans of varying lengths, suggests a powerful integration between the surface and more remote structural levels (p. 48-49).

A través de una explicación diversa y compleja, el estudio concluye con un conjunto de consideraciones teóricas con las que justifica las transformaciones isomórficas de las series que, según se afirma, fueron utilizadas en la *Op. 27/ii*. En definitiva, el análisis reconoce y reduce la estructura de la obra a una serie de formas primarias de *set classes*. Sin embargo, no aporta ninguna innovación a las interpretaciones más amplias propuestas por Westergaard o Travis, ni consigue explicar la génesis de los tricordos sucesivos de los compases 3-4; 8-9; 15; y 19-20.

Aunque la partitura de la *Op. 27/ii* genera gran interés, los análisis de esta obra han sido escasos y a menudo repetitivos, especialmente si se comparan con la abundancia de monografías y artículos científicos sobre la música y los músicos de la Segunda Escuela de Viena. Sin embargo, no se puede negar que la complejidad de esta obra, su enigmática perfección formal e incluso las propiedades señaladas por Mead en 1993 captaron la atención de teóricos como Leleu (1998): “Les analystes n’ont pas manqué d’insister à la fois, sur la précision de cet agencement, et sur l’équilibre de proportion qui en résulte, et sur la densité du réseau de relations internes qui donne au mouvement, si bref soit-il, une rare consistance” (p. 101).

El estudio de Lester (1989) destaca las *Variations Op. 27* como un modelo de análisis comprensivo. A partir de la escucha, Lester ofrece algunas reflexiones valiosas, como la exploración de la continuidad musical y otros aspectos vinculados a la concentración y esencialidad de la información. Según Lester (1989), “esta música nos obliga a replantearnos las nociones mismas de armonía y melodía, de frase y forma” (p. 78). Después de estas y otras observaciones, Lester describe las díadas constitutivas como un material “consistente”, otorga un papel secundario al sonido Eb y confirma que la díada A/A es la altura focal del movimiento.

Es posible que la contribución de Webern en la *Op. 27/ii* hubiera ido más allá de la simple distribución serial. Sin duda, la integración es innegable y refleja una intervención directa del músico en el material. Según Leleu (1988), esta evidencia solo demostraría los riesgos de una lógica inconclusa, salpicada de excepciones notables, donde ni las series ni su tratamiento han proporcionado más que un simple reconocimiento de eventos que se agotan tan rápidamente como la música que parecen respaldar: “le concept de la pièce, tel qu’il ressort de la version définitive, ne s’est formé dans l’esprit du compositeur que par étapes, et au prix de remaniements, voire de remises en question multiples” (p. 112).

Las primeras ideas y sucesivas modificaciones de la *Op. 27/ii* se encuentran en el cuarto *Skizzenbuch*⁴, ya en un estado considerablemente elaborado. Las correcciones afectan muy ligeramente a la notación y estructura –que fueron establecidas desde el primer momento– y con mayor intensidad al compás, tempo y gesto interpretativo; sin duda, dichos esbozos son la puesta en limpio de un trabajo previo que no se debe soslayar. A pesar de ello no conviene

⁴ Material transcrito en (Leleu, 1998, pp. 113, 115 y 116).

caer en visiones tan generales, como la de Bailey (2000), que califica el movimiento como un ejemplo de “puntillismo” dodecafónico “monotímbrico”, opinión reductiva que implica un cierto desconocimiento de las posibilidades expresivas del piano: “In one sense the most extreme example of Webern's pointillism is the second movement of the *Piano Variations*, where the impossibility of timbral variety is compensated for by a rigorous maintenance of registral disjunction” (p. 183).

Leibowitz (1949) recuerda que el propio Schoenberg partió de la idea de alcanzar una nueva expresión dentro del orden tonal modificando los bloques convencionales del sistema funcional⁵. Es obvio que una parte muy importante del lenguaje weberniano se fundamenta en el sistema tonal tardo-romántico, por tanto, resulta improbable que el sistema dodecafónico fuera enteramente desarrollado al margen de una consciencia tonal, omnipresente y culturalmente heredada, sin que aparecieran filtraciones en un derivado hipotéticamente impermeable a todo resquicio tonal. Para Leibowitz (1949) la estética de la primera escuela serial osciló entre dos medios expresivos que luchaban por sobrepasarse uno a otro: “Nous avons déjà souligné [...] qu'une ouvre dodécaphonique pouvait en même temps être tonale” (p. 284).

Por último, cito la reciente investigación de Syroyid (2020) centrada en el estudio y sistematización del silencio musical. Un trabajo analítico, amplio y detallado, circunscrito al examen de la *Variation Op. 27/iii*. La aportación es ilustrativa para los estudiosos de este importantísimo componente musical, tan esencial en la obra weberniana, donde el autor incluye múltiples ejemplos analíticos y referencias de utilidad. En relación con el movimiento que nos ocupa, podemos encontrar gráficos relativos a las distribuciones palindrómicas de las alturas y comentarios en cuanto a la interacción de éstas con el silencio, en las dos secciones que integran la pieza.

3. *VARIATIONS OP. 27/II*. ELEMENTOS, PROPIEDADES Y CARACTERÍSTICAS

Las *Variations Op. 27* de Anton Webern, reconocida como una obra firmemente dodecafónica y atonal, fue una de las composiciones emblemáticas para los principales musicólogos del eje París-Darmstadt. Esta obra, creada entre el 14 de octubre de 1935 y el 5 de septiembre de 1936, estuvo marcada por numerosas contingencias derivadas del delicado contexto sociopolítico austriaco y el ambiente previo al desarrollo del conflicto mundial. Destaco varias circunstancias que influyeron significativamente en la elaboración de las *Variations*. En primer lugar, el inicio de las persecuciones antisemitas y el consiguiente alejamiento de Arnold Schoenberg. En segundo lugar, el ataque del *Nationalsozialismus* contra lo que se denominaba *arte degenerado*, música incluida. Finalmente, la crisis personal y creativa que desencadenó la muerte de Alban Berg el 24 de diciembre de 1935 en Webern.

Las *Variations Op. 27* fueron estrenadas en Viena por el pianista y musicólogo Peter Stadlen el 26 de octubre de 1937. Se sabe que Stadlen recibió instrucciones directas de Webern durante los ensayos. Según Cook (2009), los comentarios técnicos de Stadlen podrían haber distorsionado el contenido original hasta el punto de convertirlo en una mera

⁵ Aunque Leibowitz no lo especifica, el comentario alude a la obra *Verklärte Nacht*, de A. Schoenberg.

curiosidad interpretativa. Sin duda, la dimensión mental de la música exige que sea en el espíritu donde lo sonoro adquiere su auténtica y particular expansión. La obra solo puede ser compuesta, interpretada o experimentada desde un estado de conciencia propicio que, según la documentación consultada, Stadlen parece no haber experimentado:

Although in 1979 Universal Edition published a facsimile edition of Stadlen's own score of op. 27, annotated with Webern's performance directions, none of what Stadlen describes can be traced in the standard published edition. So this is a classic demonstration of just how slender a basis scores can provide for musicological interpretation. However, it is equally a classic demonstration of the dangers of using recordings as a basis for musicological interpretation, for none of what Stadlen describes can be heard in the recordings released during the 1950s and 1960s either (p. 789).

Después de examinar la serie original de la *Op. 27/ii* y todas las variantes que el compositor austríaco empleó en su construcción, surge la duda razonable sobre si los derivados seriales dieron lugar a un mecanismo que, en este caso, supera con creces la organización de la teoría combinatoria en tetracordos, hexacordos, o la existencia de grupos invariantes. Se desconoce hasta qué punto las propiedades del material utilizado condicionaron el trabajo creativo y el resultado expresivo, ni hasta qué punto el compositor pudo ejercer un control definitivo sobre sistemas inherentes que dirigen el discurso sonoro de manera inevitable e indetectable para la razón; es tarea del lector encontrar sus propias respuestas a estas incógnitas.



Fig. 1: Anton Webern. *Variations Op. 27/ii*, Serie O.

3.1. ELEMENTOS SIMBÓLICOS Y ACRÓNIMOS

Es conocida la crisis anímica que sufrió Webern después de la muerte de Berg. Tras más de seis meses de absoluta inactividad, Webern retomó en julio de 1936 la inacabada *Variations Op. 27*, que finaliza el 5 de septiembre precisamente con la composición del fragmento que nos ocupa. Conocidas las circunstancias, es plausible sugerir que la *Op. 27/ii* pudo haber sido concebida como un Tombeau, un homenaje inspirado en el vacío dejado por la pérdida de Berg.

El fragmento estudiado incorpora dos aspectos típicos de estos homenajes musicales. En primer lugar, la inclusión de una glosa o cita de algún fragmento que refleje la sintaxis compositiva del homenajeado: la esencia de Berg solo se encuentra en la música de Berg y

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ

en ningún otro lugar. Segundo, la utilización de alturas y motivos interválicos codificados, como suele ser la inclusión de los acrónimos del homenajeado y del autor del homenaje, según fue la costumbre y tradición simbólica de esta Escuela, aunque no en exclusiva. A continuación, revisaré brevemente ambos aspectos.

A) Principio sintáctico. Los fundamentos de la *Op. 27/ii* están en correspondencia con los utilizados en el lied *Schlafend trägt man mich* (compases 1-4), que forma parte de *Songs for voice and piano, Op. 2* de Alban Berg. Los elementos clave son: a) El ciclo de cuartas en la mano izquierda del piano, que sigue la secuencia [Bb-Eb-Ab-Db-Gb-Cb-Fb]. b) Una serie de estructuras armónicas que responden a la interválica de un acorde de sexta aumentada francesa. Berg utilizó este material como entidades independientes, tonalmente descontextualizadas.

La similitud de materiales no evita que la concepción de Berg y la de Webern fueran diametralmente opuestas. Berg se centró en construir una capa armónica densa en la que modificó los componentes, pero conservó la sonoridad distintiva de las armonías de sexta aumentada que utilizó para envolver la melodía principal. Por otro lado, Webern se centra en abstraer la inmanencia del proceso de las seis formas armónicas que Berg utilizó para cerrar el ciclo de cuartas, Webern seleccionó solo dos muy específicas para construir la cinemática de la *Op. 27/ii*.

Fig. 2/1: Alban Berg, *Schlafend trägt man mich* (Op. 2, No. 2, cc. 1-4).
(En recuadros, las dos entidades utilizadas para la generación de la *Op. 27/ii*).

Fig. 2/2: *Schlafend trägt man mich*. Síntesis armónica (cc. 1-4).

B) Principio simbólico. La díada A/Bb era la firma que aparece incrustada con frecuencia en los puntos de articulación más importantes de las obras de Alban Berg, tanto al final –a modo de firma– como en puntos de especial realce expresivo o dramático; sirva de ejemplo el caso de *Warm die Lijfte* (Fig. 3), acrónimo que el propio Berg utilizó asociado a la muerte; me permito un breve comentario para resaltar este curioso y frecuente procedimiento: las coincidencias entre el nivel de disonancia del intervalo de séptima mayor Bb/A, su ubicación en el registro grave y la acotación de la palabra *Stirb* entre silencios, para acentuar el sentido dramático del texto: *Stirb! Der Eine stirb, daneben der Andre lebt*⁶.



Fig. 3. Alban Berg. *Warm die Lijfte* Op. 2, N° 4, (cc.18-20)

Esta elección (Fig. 2, configuraciones 1 y 4) no habría sido casual sino establecida por las posibilidades empíricas propias del material, en cuanto a plasticidad estructural y propiedades derivadas, y también por su potencialidad simbólica; así, los sonidos del subsistema |E|: {Bb, E, D, G#}, contiene todas las letras del apellido, BERG; aunque la letra “R” no tiene equivalencia en el sistema de notación alemán, sí la tiene en el latino (Re), siendo después incorporado al subsistema con su equivalencia (D). El subsistema |E| y su límite Le (A/Eb) comparten un nuevo acrónimo, no menos importante que el anterior: el nombre del propio compositor Anton Webern.

3.2. ELEMENTOS RÍTMICOS Y DINÁMICOS

La *Op. 27/ii*, a pesar de su brevedad, suscita una representación de lo invariable, una interesante dicotomía entre la fugacidad del instante –favorecida por el tiempo de ejecución (*Sehr Schnell*)– y la forma cíclica que alude a la idea del eterno retorno. Aunque el estudio de la interrelación rítmico-dinámica será abordado en un trabajo aparte, adelanto algunos elementos relacionados con su estructura y organización que pueden servir de orientación.

⁶ Traducido: *Muere! Uno muere, mientras otro vive*. El intervalo A/Bb (en el sistema de notación alemán AB) coincide con las iniciales de Alban Berg, del mismo modo que el sonido (Ab) –en notación alemana (As)– fue el acrónimo con el que Arnold Schoenberg solía firmar su música.

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ

El movimiento presenta una sincronía diversa, donde las repeticiones establecen momentos de regularidad dentro de la irregularidad que generan los motivos rítmicos de tres y cinco corcheas (en adelante R3 y R5, respectivamente); las dinámicas utilizadas fueron de factor 3 (p, f, ff), en adelante D3.

Los motivos R3 y R5 favorecen el carácter anacrúsico –en ambos casos, el primer componente será un silencio de corchea– y, a la vez, un ambiente polimétrico, determinado por los incesantes cambios de acento derivados de la posición que ocupe el modelo dentro del compás general de la pieza.

Aparece un proceso de asimetría binaria controlada, con dos motivos rítmicos proporcionales que aportan la variedad correspondiente a los acentos internos:

- a) Grupo R3: Constituido por un motivo de tres corcheas, la primera de las cuales es un silencio. El grupo R3 contiene, en función del lugar que ocupe dentro del compás general de la pieza, cuatro estados de acentuación interna diferente según un reparto proporcional epítrito (4:3); estos cuatro estados fueron combinados e la pieza con las variantes de D5:

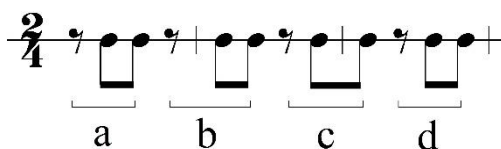


Fig. 4: Grupo rítmico R3

El cambio de acento sólo permite cuatro estados diferentes (a, b, c, d). La alternancia en el acento interno –perfectamente determinado por Webern– provocó el comentario de Peter Stadlen, tal y como dejó reflejado Day (2000) en su relato sobre los ensayos: “It was shaped by an enormous amount of constant rubato and by a most unpredictable distribution of accents” (p. 182).

La distribución parte de un problema arquetípico, esto es, encontrar las distintas variantes posibles de un total de doce corcheas repartidas en tres compases –proporción *epítrita* (4:3)–; con la salvedad de que, al intercalar el silencio para mantener la característica anacrúsica de la pieza, sólo ocho de las doce contendrán sonido.

- b) Grupo R5: Constituido por un motivo quinario de corcheas. De las cuatro variantes diferentes posibles, Webern sólo aplica las tres (a, b, c) que aparecen en el ejemplo; obtiene así la misma proporción que en con el grupo anterior (4:3) o, lo que es lo mismo, de las dieciséis corcheas totales sólo doce llevarán sonido según la proporción sesquiáltera (3:2).

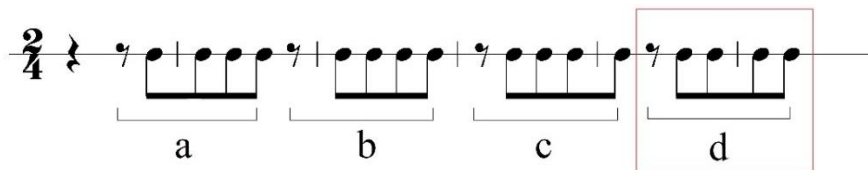


Fig. 5: Grupo rítmico R5.

La diversidad rítmica y riqueza que estos coeficientes de proporcionalidad aportan a la partitura son solo uno de los muchos resultados posibles; la coherencia global de esta pieza no se encuentra en su superficie. Webern consiguió controlar, con elementos mínimos, varios aspectos: la distribución de alturas (factor 12); Las posibles divisiones hexacordales o tetracordales (factores 6 y 4); un campo cromático octotónico (factor 8); todas las posibles subdivisiones rítmicas de orden menor (factores 2 y 3). Todo ello mediante un juego combinatorio que es siempre variado y diferente.

Por otra parte, cada uno de los dos elementos de la ordenación rítmica tiene una funcionalidad específica: R3 posee un carácter fundamentalmente expositivo y su aparición es mayoritaria; R5 y sus variantes adquieren dentro de la estructura un sentido unitivo o cadencial, como en los compases 5–6 (c); cc. 10–11 (c); cc.12–13 (c); c. 15 (b); cc. 16–17 (c); y cc. 19–20 (a), respectivamente.

Los silencios juegan un papel crucial como articuladores del discurso, reforzando la tensión resolutive con una mecánica uniformemente trenzada. El silencio se desplaza e intercala según el grupo y motivo utilizado, lo que da a las líneas un aspecto entrecortado dentro de un ambiente cambiante, enigmático y sugerente. Esto se logra mediante una estrategia de pulverización de alturas, si se puede expresar así. La intervención del silencio como disruptor de sentido contribuye a una negación de la narrativa y a un colapso generalizado de las líneas; este aspecto será tratado en un estudio aparte.

3.3. ELEMENTOS SISTÉMICOS: GÉNESIS Y PROPIEDADES

Mientras que en Webern la estructura provenía de la idea, para Schoenberg la idea era la estructura. Podemos aplicar principios complejos para inferir que las nociones de *entorno* y *límite* son más complejas que el propio concepto de sistema. La identificación de un sistema se realiza mediante el *sentido*, esto es, la manera en que se ordenan las relaciones que facilitan su comprensión o audición.

Esta pieza puede explicarse a partir de un sistema de relaciones genérico $|X|$, extraído del material utilizado por Berg en su *Schlafend trägt man mich* –referenciado en el epígrafe anterior–, que Webern habría insertado en la *Op. 27/ii* a modo de cita. La estructura interválica del mismo es similar a la de un acorde cuatríada de sexta aumentada francesa $|X|$: $\{3^aM/3^adis/3^aM\}$. Este sistema posee la misma cualidad y características tendenciales que las vinculadas con el prototipo tonal. El *sentido* del sistema quedará determinado por el ordenamiento de las expectativas resolutive de menor complejidad y mayor fuerza, aquí

centradas en las relaciones interválicas de cuarta justa y de doble sensible⁷. El sentido dependerá, en todo caso, de los elementos que integren los diferentes subsistemas que pasarán a contener, entre otras, las mismas propiedades de inestabilidad y simetría que el sistema genérico del que derivan.

En el caso de la *Op. 27/ii* el *sentido* queda determinado por la interrelación de dos subsistemas tetracordales de igual estructura, pero con distintos componentes: $|E|: \{E, G\#, Bb, D\}$, y $|G|: \{G, B, Db, F\}$. La combinación de ambos delimita un campo octotónico que, junto con las díadas resolutivas de uno y otro subsistema, completan y definen el total cromático de alturas. La expectativa de encontrar un estado de equilibrio queda satisfecha cuando los subsistemas se ponen en contacto con sus correspondientes límites resolutivos (L). En el caso de la *Op. 27/ii*, el *entorno* cromático total queda determinado por un campo octotónico $|E|+|G|$ más sus respectivos límites tritónicos resolutivos L_e y L_g .



Fig. 6: Campo cromático octotónico formado por los subsistemas $|E|+|G|$.

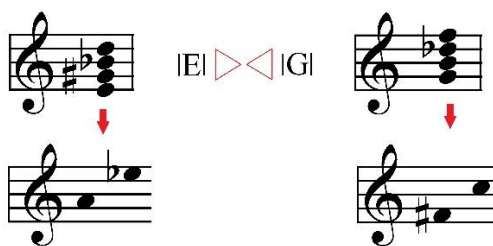


Fig. 7: Entorno y posibilidad de crecimiento en $|X|$.

Sirva como ejemplo de esta mecánica a utilización de un campo de carácter tónico sobre el sonido (C) –en este caso concreto el campo coincidiría con el subsistema $|G|$ – la indeterminación resolutiva surgiría con la intervención del tritono (F#) en la misma órbita de acción que el campo (C); a partir de dicho contacto, la tendencia colapsaría ante la indefinición de las alturas a resolver sobre uno u otro centro tónico, salvo que el entorno estableciera nuevas las condiciones de atracción entre alturas, se llegaría a la neutralización de las fuerzas tendenciales. Por otra parte, el principio de inclusión justificaría el acceso de roles complementarios a los subsistemas tónicos, esto es, no todos los sonidos pueden ser focales, pero todos pueden contribuir a que otro lo sea. El concepto de exclusión no implica

⁷ La aparición de las sensibles, y su importancia en la fijación del sistema tonal, ha quedado históricamente determinada por las propiedades tendenciales de proximidad en relación con la tónica. En cualquier caso, su origen parece haber sido absolutamente empírico, condicionando la aparición de los grados alterados en ambos modos.

simplemente falta de integración; se puede estar integrado y ser funcionalmente invisible al sistema.

Cuando un subsistema, derivado del genérico $|X|$, o algunos de sus elementos, se sincronizan con sus límites tónicos, la verticalidad actúa como una fuerza disipativa. Este fenómeno ocurre independientemente del grado de disonancia o del comportamiento de las alturas. Cada polo de un límite tritónico tiene la capacidad de actuar como un atractor. Esta capacidad es simultánea y equivalente, y opera con la misma intensidad y dinámica que un contexto de centralidad tónica. Las orientaciones internas se determinan por su tendencia a la resolución y por la presencia o ausencia de dichos límites tónicos. Los agrupamientos diádicos verticales introducen un factor de incertidumbre en el comportamiento del sistema en esos puntos

Desde el inicio de la *Op. 27/ii*, Webern incorpora elementos específicos que verifican este proceso. Primero, está el sentido de la diada $G\#/Bb$, que aquí tiene una función clara de doble sensible inversa. En segundo lugar, la oscilación del campo octotónico alrededor de los tritonos A/Eb (polos de simetría de la pieza) y $C/F\#$, que se entienden como límites o centros tónicos. La intervención de la capacidad de centralización o tonalización, que se deriva de la participación de las dobles sensibles y su interacción con la interválica de cuarta justa ascendente, hace que las expectativas resolutorias del sistema respondan a una mecánica de orden tónico. Esto ocurre en su estado más puro y también más amplio, desde el momento en que fueron establecidos sus mismos principios.

El comportamiento general de $|X|$ confirma la mecánica inherente al sistema tonal, que es la base del sistema armónico funcional o sistema de doble dominante, de acuerdo con la teoría de Riemann (1890). Los subsistemas, $|E|$ y $|G|$ y sus dos límites tritónicos, Le y Lg , pueden derivar de una sucesión de intervalos de cuarta justa ascendente, en un proceso cíclico de doble hélice de cuatro pasos sucesivos, a partir de la altura (Eb):

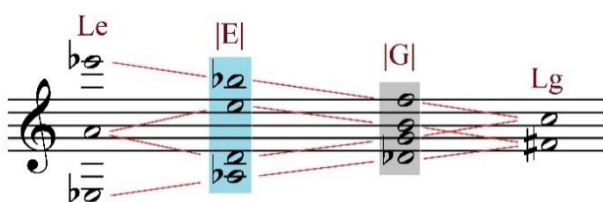


Fig. 8: Génesis de los límites Le y Lg ; y subsistemas $|E|$ y $|G|$ a partir de un ciclo cerrado de cuartas.

De igual modo, es posible la ordenación de un ciclo semitonal paralelo, en doble hélice y cuatro pasos sucesivos, también con origen en la altura (Eb), que conforma, en los mismos lugares de la Fig. 8, los subsistemas $|E|$ y $|G|$ y sus respectivos límites tónicos.

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ

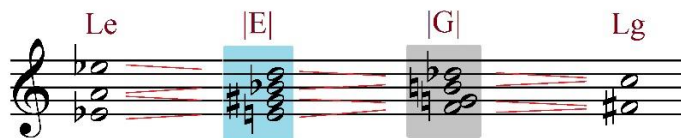


Fig. 9: Génesis de los límites Le y Lg; y subsistemas |E| y |G| a partir de un ciclo semitonal.

Como ya adelanté en su lugar, tanto el ciclo de cuartas ascendentes como los agregados interválicos de los subsistemas |E| y |G|⁸ correspondientes a la bergiana *Schlafend trägt man mich*, habrían sido los dos constructos extraídos para ser citados por parte de Webern en la composición de la *Op. 27/ii*.

3.3.1. LÍNEAS DE FUERZA: TENSIONES Y RESOLUCIONES.

Al igual que en la síntesis armónica de Schoenberg, en términos de la interdependencia de un acorde con sus circundantes (funciones tonales), las tensiones entre las alturas se perciben y se valoran como una “coherencia global”, siempre que se establezca una relación de reciprocidad identificable entre los subsistemas circundantes. La neutralización tiene lugar cuando, después de una sucesión diádica, se intercalan elementos que pertenecen a un subsistema complementario. Cuando un subsistema, o una de sus partes, se presentan simultáneamente con sus límites tónicos, la verticalidad actúa como fuerza disipativa, independientemente del grado de disonancia y del comportamiento de las alturas.

Cada límite tritónico supone la aparición de una doble posibilidad resolutive, simultánea, con la misma intensidad y mecánica que se realiza en un contexto de centralidad tonal⁹. Los nudos diádicos (acordes tríadas o cuatríadas) hacen que la conducta del sistema sea impredecible en esos puntos: el entendimiento buscará las relaciones mientras que el oído seguirá sumergido en un ambiente sonoro neutro, debido a la permanencia en el tiempo de un elevado grado de tensión, sólo resuelta de forma parcial y esporádica.

En principio, la respuesta inercial entre alturas responde al principio natural de fusión y, por tanto, queda vinculada con la relación interválica de los cuatro primeros elementos de la serie armónica; así el intervalo de octava y los de quinta y cuarta justa ascendente que le siguen cubren una doble octava, mantienen entre sí el mayor coeficiente resolutive y de afinidad posible. En segundo lugar, las propiedades de las dobles sensibles inversas, simétricas respecto de un centro tónico, posibilitan un proceso continuo de tendencias resueltas según la ley de proximidad o del camino más corto.

⁸ Véase Fig. 2.

⁹ Cabe señalar que en la práctica tonal los elementos tensivos (o resolutivos) no suelen aparecer condensados, sino distanciados y cubiertos por otros, en orden al establecimiento de relaciones intermedias con distintos centros introtonales.

VARIATIONS OP. 27/II DE ANTON WEBERN. NUEVA INTERPRETACIÓN ANALÍTICA

Para cualquier otro supuesto, los análisis de Lerdhal (1996) determinan que los intervalos tensivos quedan neutralizados cuando responden a uno de los siguientes supuestos: a) Se considera resuelta la tensión cuando uno cualquiera de los polos de un intervalo alterado evoluciona mediante un movimiento de cuarta o quinta justa; b) La tensión se estabiliza –o queda parcialmente resuelta– cuando al menos uno de los polos asciende o desciende de forma semitonal¹⁰.

Componentes del subsistema |E|: {E, G#, Bb, D}



Tendencia G#/Bb → A (doble sensible)



Tendencia G#/Bb → Eb (4ª justa asc., desc.)



Tendencia E/D → Eb



Tendencia E/D → A

Componentes del subsistema |G|: {G, B, Db, F}

Tendencia B/Db → C (doble sensible)

Tendencia B/Db → F# (4ª justa asc., desc.)



Tendencia G/F → F#



Tendencia G/F → C



Fig. 10: Ejemplos de las tendencias principales de los subsistemas |E| y |G|.

La participación de las dobles sensibles y su interacción con la interválica de cuartas justas, hacen que el funcionamiento interno y las expectativas resolutive del sistema general |X| respondan a una mecánica común e interrelacionada de orden tónico desde el momento en que comparten sus mismos principios; en la práctica, las sensibles de un foco tónico se convierten en dominante superior e inferior del foco situado a distancia de cuarta aumentada

¹⁰ Según Lerdahl (1996) los valores más elevados de tensión resolutive, en una serie tonal centrada en C, se establecen entre las alturas B/C y Db/C, tal y como ha sido demostrado mediante la aplicación del algoritmo: $a'(B \rightarrow C) = a(B \rightarrow C) - a(B \rightarrow G) = 2 - 0.09 = 1.91$; $a'(Db \rightarrow C) = a(Db \rightarrow C) - a(Db \rightarrow E) = 2 - 0.17 = 1.83$; donde a' es la resultante de las atracciones entre alturas disonantes; véase también Katz (1995).

–o quinta disminuida– del primero, sonido que asume la función de nuevo límite tónico respecto del anterior.

Los polos de atracción A/Eb desempeñan un papel especial en la *Op. 27/ii*, con dos funciones principales:

a) Función constructiva. Esta función está relacionada con el principio de simetría. Específicamente, la altura (A) se concibe como el eje principal, que define una bipartición simétrica del espacio sonoro. La altura (A) es un elemento constante que ejerce una función de pedal, casi imperceptible y oculto a nivel auditivo debido a sus reapariciones esporádicas, pero activo y referencial para todas y cada una de las diadas interválicas constitutivas. La función del eje de simetría secundario (Eb) es más inestable pero estructuralmente tan importante como su contrapolo (A).

b) Como límite. Aunque la uniformidad de textura y el entrelazado de los subsistemas impiden la percepción clara de estos centros tónicos a nivel auditivo, la diada A/Eb está perfectamente integrada como delimitadora del sistema. No obstante, sus efectos pueden pasar inadvertidos siempre que las alturas periféricas se neutralicen mediante la interpolación de elementos no relacionados

3.3.2. EL CICLO DE CUARTAS Y LA FORMACIÓN SIMÉTRICA EN LA *Op. 27/II*: PROPIEDADES

En epígrafes anteriores determiné el origen de los constructos que, a mi juicio, intervinieron en la génesis de esta obra; paso ahora a detallar su composición y génesis.

Ciclo cerrado de cuartas, con base (Eb):

1. La generación diádica dentro de un ciclo cerrado de cuartas establecida alrededor de un doble eje de simetría cuyos componentes son: eje principal, altura (A); eje secundario, altura (Eb).

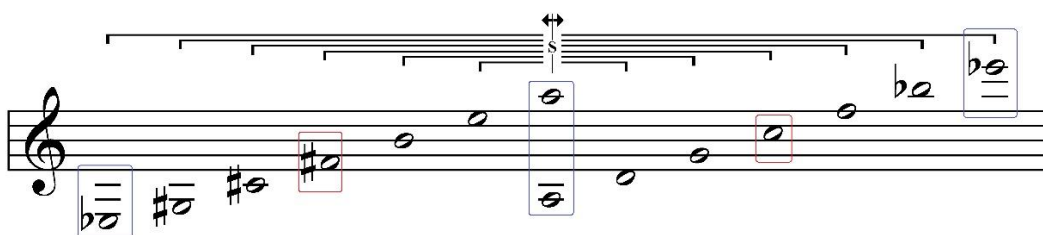


Fig. 11: Ciclo cerrado de cuartas. En recuadros las diadas que integran los límites, tanto del subsistema |E|: Le (A/Eb); como del subsistema |G |: Lg (C/F#).

2. Generación diádica en una serie semitonal. Las diadas aparecen de forma consecutiva a uno y otro lado de cada eje con una misma composición: E/D; C#/F; C/F#; B/G; G#/Bb.

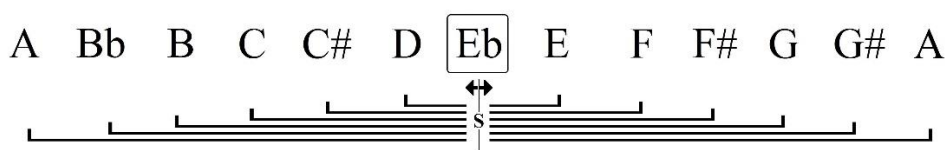


Fig. 12: Generación diádica a partir de una sucesión semitonal de eje (Eb).

Webern agrupó los pares de alturas en dos estados: a) Díadas fijas, cuyos componentes no alteran su posición, estas son A/A; G#/Bb; C#/F; y C/F#; b) Díadas móviles, sus componentes aparecen en diferentes registros del ámbito del piano; se corresponden con E/D; G/B; y Eb/Eb.

Los límites tónicos Le: A/Eb, y Lg: C/F# presentan algunas particularidades: 1. Le está compuesto por los dos ejes de simetría de la pieza (A) y (Eb); estos sonidos se presentan siempre de forma aislada uno respecto del otro, nunca como díada; Lg, por el contrario, se comporta como una díada con función receptora –en cuanto a las tendencias del subsistema relacionado– y como una díada de interpolación con función neutralizante.

La díada G#/Bb asume una doble función, no excluyente: a) función tonal, asociada al concepto de doble sensible inversa con resolución semitonal, ya sea sobre la díada A/A, o sobre G/B; b) función formal, como díada de reexposición cíclica y/o enlace entre secciones. En el desarrollo de la *Op. 27/ii* sus diferentes intervenciones quedan determinadas por el carácter ambiguo que el compositor fijó para ella, de tal manera que, al final de la primera sección esta díada no es percibida como final de sección sino como principio anacrúsico de la repetición, lo que determina que el final “efectivo” no recaer sobre la díada G#/Bb, si no sobre C/F# (c. 10-11₁), límite tónico de Sg. La situación se reproduce en la segunda sección, pero incrementándose la intensidad del efecto ya que la díada G#/Bb (c. 22) no aparece hasta después de pasado un compás: cuando actúa de enlace en la repetición, el sentido de final queda desplazado a la díada precedente, E/D (c. 21); la sensación de cierre que produce la díada G#/Bb –tras la repetición de la segunda sección– responde a una causa de orden tonal: el subsistema |E|: {E, G#, B, D} queda definido y completado, y con él la percepción de final es asumida por una parálisis discursiva sin solución de continuidad.

3. El establecimiento de la lógica de las parejas triádicas verticales.

Un simple vistazo sobre los contenidos de la bibliografía aportada muestra que la génesis de estas configuraciones verticales apenas ha sido abordada por las metodologías analíticas y, cuando lo han hecho, las explicaciones han sido poco clarificadoras e inconsistentes. Indico a continuación una concepción alternativa de estas parejas triádicas a partir de una misma plantilla aplicada sobre el ciclo cerrado de cuartas: un proceso ordenado, lógico y simple, en perfecta concordancia con los principios generales anteriormente expuestos:

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ

- Denomino los agrupamientos resultantes con las letras griegas: α , β , γ , χ , respectivamente. Estas agrupaciones se basan en el desplazamiento de un mismo modelo interválico sobre el ciclo cerrado de cuartas.
- Dichas tríadas poseen una misma estructura interválica (cuarta justa + cuarta aumentada superpuesta), con el distanciamiento alrededor del eje de simetría principal, tal y como se muestra en la figura.
- Cada agrupamiento está constituido por dos tríadas constitutivas [$\alpha 1/\alpha 2$; $\beta 1/\beta 2$; $\gamma 1/\gamma 2$; $\chi 1/\chi 2$] que se forman mediante desplazamientos graduales sucesivos del modelo interválico (cuarta justa + cuarta aumentada), a derecha e izquierda del eje de simetría (Eb), tal y como se aprecia en la figura 14. Los agrupamientos derivados se corresponden con los utilizados en la *Op. 27/ii* de Webern en los compases 3-4; 8-9; 15; y 19-20, de la *Op. 27/ii*, respectivamente.
- El ordenamiento de cada una de las tríadas queda determinado de la siguiente manera: 1. A partir de la zona izquierda del eje (A): tríadas $\alpha 1$, $\beta 1$, $\gamma 1$, $\chi 1$. 2 (ciclo de cuartas ascendentes). 2. Zona derecha del eje (A): tríadas $\alpha 2$, $\beta 2$, $\gamma 2$, $\chi 2$ (ciclo de cuartas descendente).

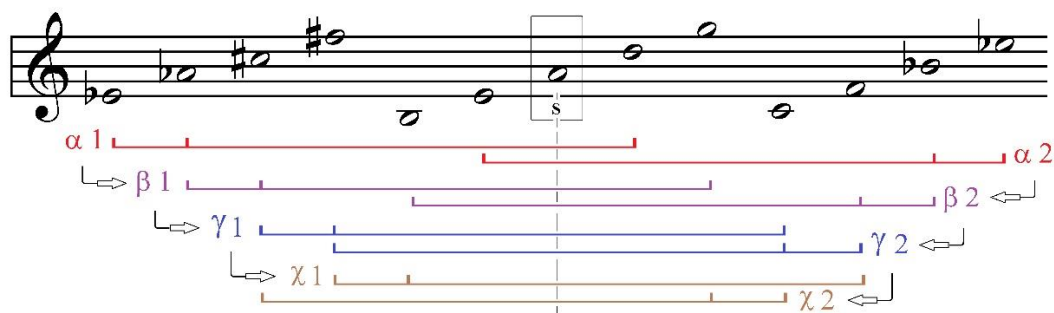


Fig. 13: Generación de las entidades α , β , γ , χ .

α (c. 15) β (cc. 8-9) γ (cc. 3-4) χ (cc. 19-20)

Fig. 14. Agrupamientos diádicos derivados

3.4. CARACTERÍSTICAS FORMALES Y TENDENCIALES

El uso de materiales, disposiciones y cinemáticas ya periclitadas en tiempos del triunvirato vienés –si se me permite aprovechar este concepto–, revelan que la cultura tonal heredada por Webern no había desaparecido en absoluto cuando fue elaborada la *Op. 27/ii*. Por otra parte, el planteamiento formal queda vinculado con una estructura biseccional que activa y permite un proceso de circularidad y continuidad temporal; son evidentes los paralelismos con la idea del *eterno retorno* nietzscheano, donde los momentos se consideran únicos, intensos e imponderables; o con el propio pensamiento weberniano sobre la concepción de una naturaleza cíclica del universo.

Existe en esta pieza una importante dependencia entre los procesos aplicados y su correspondencia con la forma, relación que asume cierto paralelismo con el concepto de modulación, utilizado hasta el agotamiento por la tradición germánica postromántica. Con mayor concreción, la oposición entre un tono y su relativo ha sido el procedimiento de contraste más antiguo y usado para conseguir encadenamientos cromáticos a partir del contacto entre las respectivas dominantes. En segundo lugar, el uso de unas características formales propias del lied romántico, así como una aparente disposición canónica en espejo, que Bailey (2006) apuntó como una “convergencia” hacia la altura (A):

This movement obviously resolves around a. The two voices of the canon converge on this pitch, so that it is heard twice in immediate succession at some point in the progress of each pair of rows, and all other pairs of corresponding notes in dux and comes are equidistant above and below it (p. 262).

La inclusión de barras de repetición en la *Op. 27/ii* es un dato que clarifica las intenciones del compositor en lo relativo a la estructura formal. La forma binaria weberniana y la forma barroca “tipo suite” sólo son comparables en superficie. Según este modelo, la Sección I (cc. 1-11) queda articulada en dos segmentos. El carácter anacrúsico se mantiene en todo el fragmento, asociado a la díada de doble sensible inversa –asociado a la díada G#/Bb– que actúa para enlazar y conferir un sentido circular de no conclusividad invitando a la repetición múltiple.

En la práctica, las secciones quedaron articuladas de la siguiente manera:

SECCIÓN I (cc.1-11)

Segmento **A** (cc. 1-6₁); Segmento **B** (cc. 6₂-11)

Segmento **A** (cc. 1-6₁): Subsegmento **a** (cc. 1-3₂); Subsegmento **a'** (cc. 3₃-6₁)

Segmento **B** (cc. 6₂-11): Subsegmento **b** (cc. 6₂-8₂); Subsegmento **a''** (cc. 8₃-11)

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ

SECCIÓN II (cc. 12-22)

Segmento **C** (cc. 12-17); Segmento **A_R** (cc. 18-21)

Segmento **C** (cc. 12-17): Subsegmento **c** (cc. 12-14); Subsegmento **d** (cc. 15-17)

Segmento **A_R** (cc. 18-21): Subsegmento ar + Díada de retorno / final (c. 22)

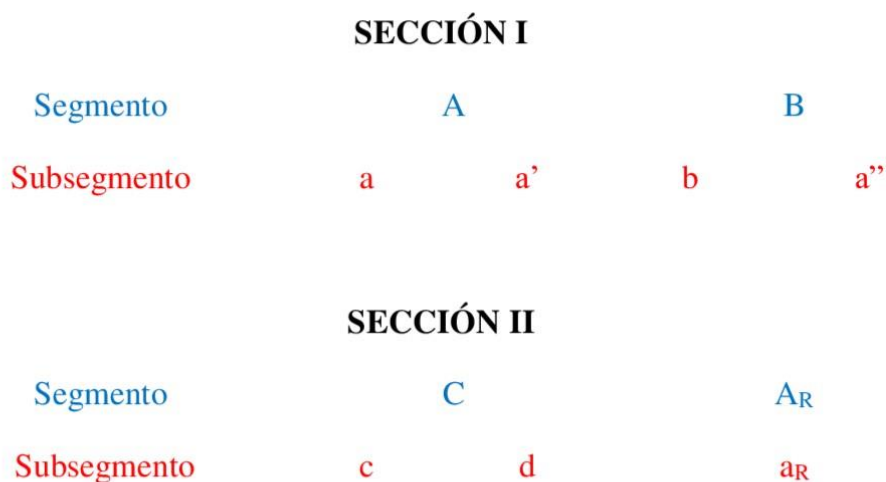


Fig. 15. Estructura.

La ratificación del plan formal de la *Op. 27/ii* y su relación con los puntos de articulación, deben quedar completadas con una revisión de la cinemática de alturas, en cuanto a la disolución de la tensión relativa de los procesos diádicos, y la verificación de las principales líneas de fuerza y cómo se distribuye la red de tensiones y resoluciones en la *Op. 27/ii*. Desde el punto de vista funcional y estructural, lo decisivo está en el mantenimiento de la polaridad dentro de la sucesión, a pesar de que las condiciones compositivas o emocionales sean sometidas a grandes contrastes, cambios o fricciones súbitas; coincide en cierto sentido con el concepto schoenbergiano de *función centrípeta de las progresiones*, que se consigue estableciendo el espacio sonoro mediante la conquista de elementos contradictorios.

La neutralización del sentido tónico en la *Op. 27/ii* responde a una estrategia que, necesariamente, tuvo que ser programada en detalle. En primer lugar, la presencia del teclado fue uno de los factores determinantes para la elaboración de este movimiento; los sonidos – aislados o articulados en pequeños grupos– están relacionados en gran medida con el gesto interpretativo, otorgando al fragmento una plasticidad que, sólo desde el error, puede vincularse con el automatismo. En segundo lugar, el proceso de interpolación –y su resultado directo, la neutralización– aparece con total nitidez; es posible apreciar la técnica con que las diferentes díadas de cada sección han sido dispuestas según un dispositivo compacto en

VARIATIONS *Op. 27/II* DE ANTON WEBERN. NUEVA INTERPRETACIÓN ANALÍTICA

“cremallera”, donde los elementos combinados han sido las díadas de los subsistemas |E| y |G|, interviniendo como mecanismo de “cierre” sus propios límites tónicos.

Ha sido verificado que las biparticiones de los segmentos quedan determinadas por la conjunción de dos elementos: a) una díada que resuelve mediante oscilación semitonal; b) la intervención del silencio articula un motivo rítmico que contribuye a unificar el sentido y a imprimir cierto carácter cadencial al discurso; este elemento aparece en los principales puntos de articulación de la *Op. 27/ii*, compases 5-6; 10-11; 12-13; 16-17; y 19-20, respectivamente.

La Sección I (cc. 1-11) queda articulada en dos segmentos. El carácter anacrúsico se mantiene en toda la *Op. 27/ii* y le confiere un sentido de circularidad inconclusa o, si se desea, de una posible repetición múltiple, ya que la díada G#/Bb interviene como elemento de enlace. El punto intermedio de articulación formal de la sección aparece en el compás 6. La díada G#/Bb –integrada en el subsistema |Se|– resuelve su tensión en la díada interpolada G/B –perteneciente al subsistema |G|–, actuando como una doble apoyatura disuelta por cambio de parte y confiriendo al grupo un sentido indefinido, muy similar al enlace tonal entre dominantes de tonos relativos.

Fig. 16/1: *Op. 27/ii*, compases 1-6₁.

Fig. 16/2: Tendencias, compases 1-6₁.

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ

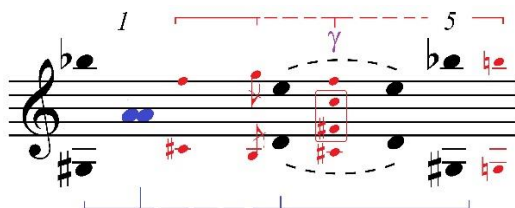


Fig. 16/3: Interpolación,¹¹ compases 1-61.

El segundo segmento comienza en el polo tónico (Eb), presentado en forma de díada contraída como un –doble mordente-apoyatura cuya tensión se disuelve en E/D– y foco tónico del subsistema |E|–, todo ello posible si no hubiera sido interpolada la díada G/B. El final de esta primera sección recae sobre el límite del subsistema |Sg|: díada C/F# (c. 11) también unificado mediante el grupo rítmico R5c; en este mismo compás la díada G#/Bb retoma el carácter anacrúsico que tuvo al inicio de sección, reafirmando su función de retorno sobre el polo tónico (A). Esta misma díada es la encargada de enlazar la primera y segunda sección, operación en la que se ponen en contacto las mismas díadas que intervinieron en la semicadencia del compás 6. En este caso, la díada G/B de los compases 12-13 es reforzada mediante la repetición de sus alturas, enfatización que sugiere el antiguo intercambio modal entre dominantes de tonos relativos: este nuevo estado será inmediatamente neutralizado.

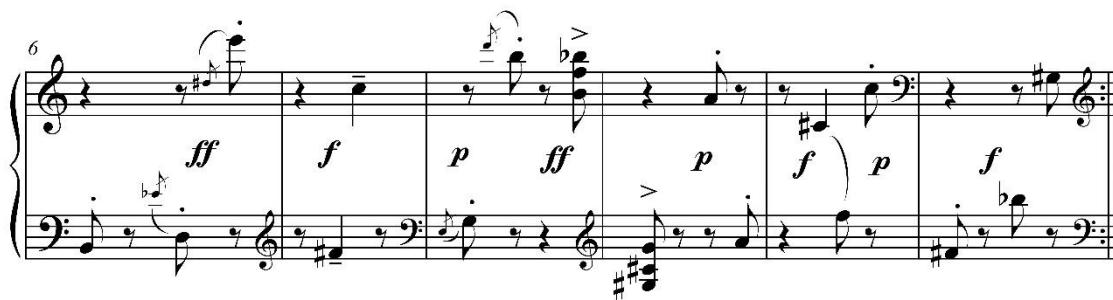


Fig. 17/1: *Op. 27/ii*, compases 63-11.

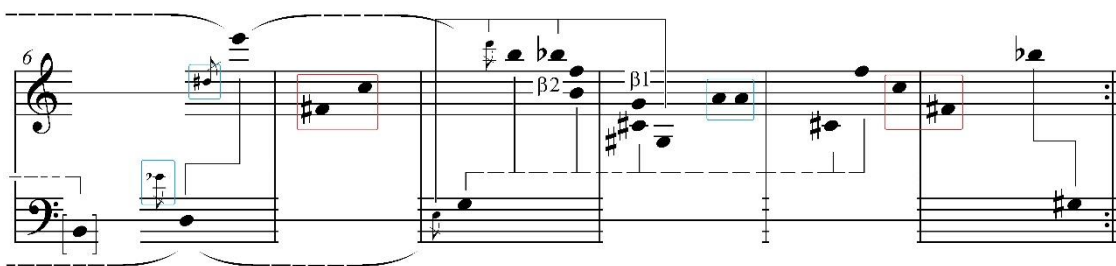


Fig. 17/2: Tendencias, compases 63-11

¹¹ Verificable a simple vista mediante el seguimiento del color de las díadas: |G|, rojo; Lg, en recuadro; |E|, negro; Le, azul.

VARIATIONS OP. 27/II DE ANTON WEBERN. NUEVA INTERPRETACIÓN ANALÍTICA

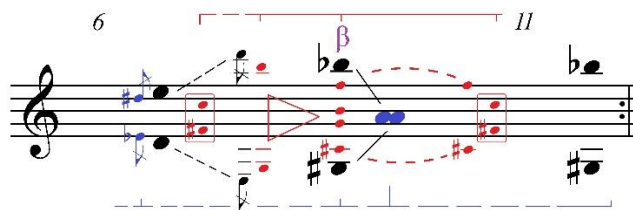


Fig. 17/3: Tendencias, compases 63-11

La división en subsegmentos determina correspondencias ocultas por la notación. Hasta el momento, la forma binaria weberniana y la forma barroca “tipo suite” presentan escasas coincidencias. Webern establece un proceso de oscilación semitonal que determina y posibilita la discriminación temática y, con ella, la síntesis formal. Así, el primer subsegmento está constituido por un doble motivo semitonal que evoluciona por movimiento contrario (cc. 1-3₂): B \flat /G \sharp -A/A; C \sharp /F-D/E. El contraste entre el carácter convergente y el perfil melódico expansivo y abierto del último par diádico, confiere al grupo un sentido claramente suspensivo. El segundo subsegmento (cc. 3₃-6₁) comienza con un motivo interválico equivalente al del primer subsegmento, cuyos componentes aparecen transportados una cuarta justa inversa, respectivamente. Éste, a pesar del carácter convergente, procede de forma expansiva como lo hizo el anterior (cc. 2-3); el subsegmento finaliza con una oscilación cromática entre las diádas B \flat /G \sharp -G/B (cc. 5-6), que sugiere el contacto entre dominantes de tonos relativos, aunque la pronunciada caída en (B) transfiere al perfil melódico un sentido de conclusión suficiente.

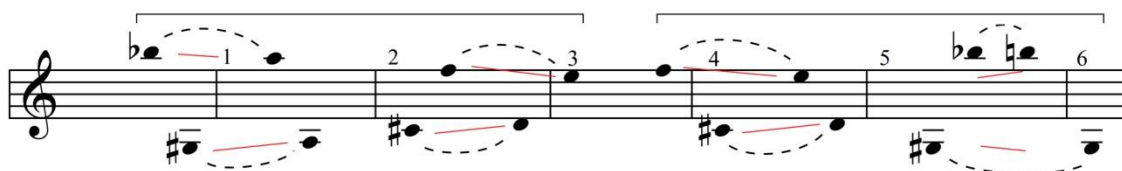


Fig. 18: Dialéctica de alturas, compases 1-6₁.

El tercer subsegmento (cc. 6₂-8₂) es manifiestamente un pasaje de tránsito hacia la aparición del elemento reexpositivo con que finaliza la sección. El subsegmento se caracteriza por una dinámica decreciente entre los valores ff-f-p, este regulador es reforzado por un proceso semitonal de intensificación convergente hacia el punto reexpositivo y, posteriormente, prolongado hasta alcanzar la diáda A/A (c. 9): C-B-B \flat -A / F \sharp -G-G \sharp -A. El elemento reexpositivo (cc. 8₄-11) ha sido parcialmente modificado al variar su última diáda. De nuevo, como sucedía en cc. 5-6, el sentido conclusivo favorecido por el diseño melódico descendente C \sharp -F-C-F \sharp del compás 11, unificado rítmicamente, contrasta con la resolución divergente y expansiva de las diádas que lo constituyen C \sharp /F-C/F \sharp .

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ

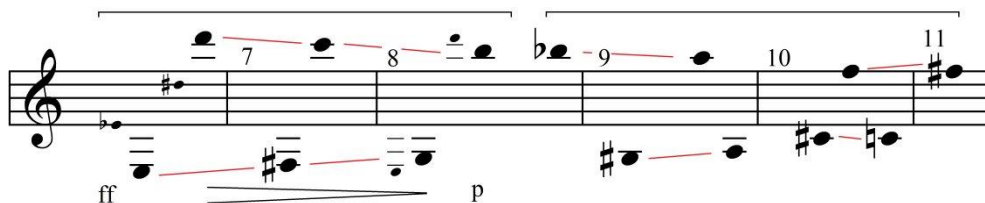


Fig. 19: Dialéctica de alturas, compases 63-11.

La segunda sección es, como la primera, subdivisible en dos segmentos: cc. 12-17; c. 18-22. Se caracteriza por insistir en la mecánica y disposición articular de la primera sección (c. 6).



Fig. 20/1: *Op. 27/ii*, compases cc.12-17.

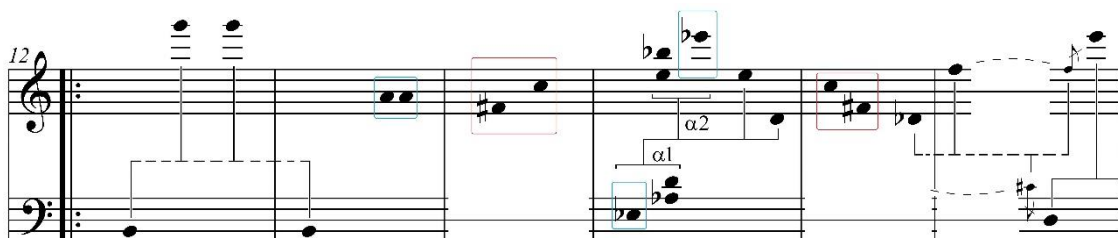


Fig. 20/2: Tendencias, compases cc.12-17.

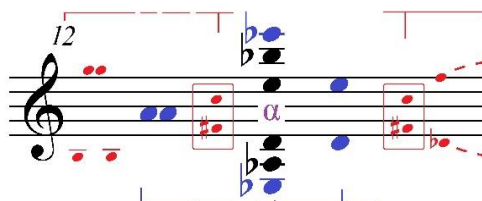


Fig. 20/3: Interpolación, compases cc.12-17.

La lógica constructiva se centra en la díada E/D, que envuelve el momento articulario en el que coexisten la articulación rítmica y la díada (C/F#), que aquí enfatiza la díada C#/F que, a su vez, se contrae para resolver el paso cromático por cambio de parte: C–C#–D y F#–F–E (cc. 6-7). En este punto la tensión resolutive queda en suspenso y, a

VARIATIONS OP. 27/II DE ANTON WEBERN. NUEVA INTERPRETACIÓN ANALÍTICA

pesar del silencio, la intensidad acaba transfiriéndose a la díada contraída que actúa como elemento de continuidad narrativa y resuelve la tensión sobre la díada E/D en un proceso de ida y vuelta tras el cual comienza el segundo y definitivo segmento reexpositivo.

El primer subsegmento de esta segunda sección (cc. 12-14) está constituido por una progresión cromática discontinua. A pesar de las resoluciones por cambio de parte y registro, la tensión manifiesta una tendencia divergente. La interpolación diádica de subsistemas complementarios refuerza el ambiente impreciso donde los componentes tónicos A/A y C/F#, presentados uno a continuación del otro, impiden que el proceso pueda focalizarse y detener la intensidad expansiva del grupo.

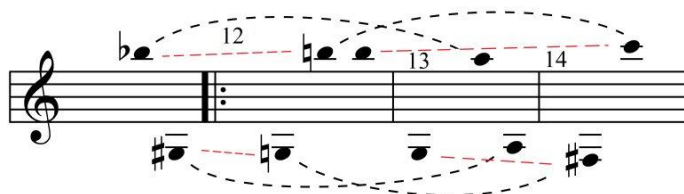


Fig. 21: Dialéctica de alturas, compases 12-14.

El segundo subsegmento enmarca la zona de simetría principal, comprende desde la aparición del agrupamiento diádico αv (c. 15) hasta la díada E/D (c. 17), elemento previo a la reexposición. El polo tónico (Eb) delimita perceptivamente el subsistema |E| (c. 15) absorbiendo su tensión resolutive y disipándola sobre la díada E/D a modo de doble sensible inversa. La interpolación del par diádico C/F#–Db/F, unificado por el motivo R, establece el centro de simetría de la sección (cc. 16₂-17); su perfil melódico le confiere un sentido de contención suspensiva. La convergencia hacia E/D no evita que el proceso sea expansivo a nivel motivico.

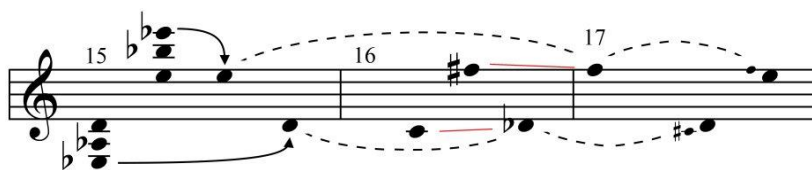


Fig. 22: Dialéctica de alturas, compases 15-17.

El tercer y último segmento de esta sección (cc. 17₃-21₂) está constituido por la reexposición variada del tema inicial (cc. 1-3₂). Una evocación importante ya que, en contra de la opinión de Bailey (2006), se determina claramente la intencionalidad de Webern a favor de la forma binaria reexpositiva, disposición estéticamente encadenada al ámbito del Lied más que al de la Suite barroca:

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ

The second movement of the *Op. 27 Variations* stands alone as the only movement in binary form in all of Webern's twelve-note music. In view of Webern's description of the entire work as 'a kind of suite', and his likening it to the Badinerie of Bach's B minor Suite, a binary structure is particularly fitting here. The movement is a mirror canon; this fact and its row structure have been discussed elsewhere (p. 262).



Fig. 23/1: *Op. 27/ii*, compases 173-212.

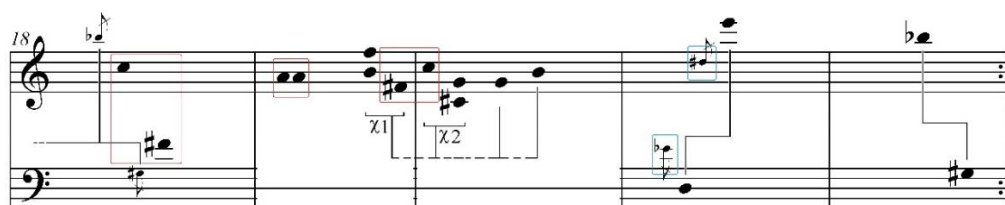


Fig. 23/2: Tendencias, compases 173-212.

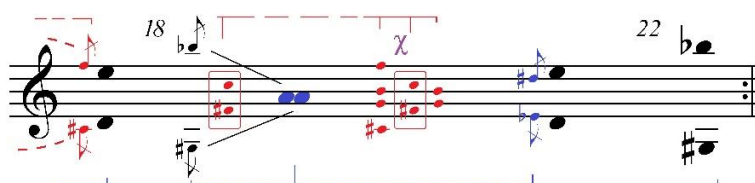


Fig. 23/3: Interpolación, compases 173-212.

Entre la díada Bb/G# y su resolución sobre A/A aparece interpolada la díada tónica del subsistema |G| iniciando un proceso cromático convergente hacia la díada E/D (c. 21). Cabe detenerse en este punto debido a su importancia como punto de llegada final. Desde luego, en estos últimos compases se encuentran condensados todos los materiales y procesos que hemos presentado y desarrollado en nuestro trabajo, como también la información necesaria sobre su fundamento: a) Organización de las alturas, no en forma serial, sino constituyendo un campo cromático octotónico con los elementos de los subsistemas |E| y |G|; b) Límites o díadas tónicas de los subsistemas: Le (A/Eb) y Lg (C/F#); c) Utilización básica del ciclo cerrado de cuartas como principio estructural; d) Intervención de la doble sensible inversa como principio de afinidad por proximidad; e) adhesión del silencio como elemento articulatorio y rítmico de avance.

La relación de doble sensible inversa (c. 18) se manifiesta y desarrolla con nitidez en estos compases, permitiendo observar la forma en que se produce la oscilación cromática entre subsistemas, aplicando los principios básicos anteriormente descritos –que no son otros que los del sistema tonal– cambiando la funcionalidad de las díadas y modificando el sentido del discurso sonoro. En este subsegmento, simultáneamente a la presentación y resolución de la díada Bb/G#, aparece el límite C/F# con el que se inicia un descenso cromático en tres pasos, convergente hacia la díada E/D (c. 21). Cabe destacar que la puesta en contacto y oscilación entre los subsistemas |G| y |E| se desarrolla de la siguiente manera:

Los componentes del subsistema |G| (cc. 19₄-20) aparecen contenidos en el agrupamiento χ : entidad vertical muy estable ya que, al contener su propio límite C–F#, absorbe la tensión resolutive. Los elementos de |G| sufren una alteración funcional al entrar en contacto con la díada E/D del subsistema |E|, así: F se convierte en sensible superior de E y C# de D; sus otros dos componentes G/B abandonan las funciones anteriores para convertirse en 4th superior e inferior, respectivamente, de E/D; la predominancia de esta díada queda reforzada por la intervención de uno de los polos del límite de |E|: (Eb/D#), que aquí adquiere la función de doble sensible inversa de la díada E/D y también la de elemento frontera, común a ambos subsistemas: artificio utilizado para oscilar entre ellos, como si se tratara de un proceso modulante por transformación.

Las funciones de esta díada en la *Op. 27/ii* son: a) función tonal, asociada al concepto de doble sensible; b) función formal, como díada reexpositiva; c) función conectiva, como díada de enlace y retorno entre secciones. En el desarrollo de la *Op. 27/ii*, sus diferentes intervenciones quedan determinadas por el carácter variable establecido para ella, de tal manera que, al final de la primera sección, esta díada no es percibida como final sino como principio anacrúsico de la repetición, lo que determina que el final “efectivo” recaerá sobre la díada C/F# (c. 10-11₁), límite de |G| y no sobre G#/Bb.

Algo parecido sucede con esta díada en la segunda sección, donde el efecto se intensifica ya que la díada G#/Bb (c. 22) aparece tras un compás de espera. Así, cuando actúa como elemento de retorno, el sentido conclusivo queda desplazado al par diádico que le precede Eb/D#–E/D (c. 21); la consideración de cierre asumida por la díada G#/Bb – tras la repetición de la segunda sección– responde, en primer lugar, a una consideración constructiva, ya que define y completa el subsistema |E|: [E, G#, Bb, D] y con él la percepción de conclusividad es sustituida por una parálisis discursiva sin solución de continuidad. La primera repetición de esta sección tiene como final provisional dicho par diádico E/D cuyo perfil ascendente confiere al grupo un sentido de suspensión resolutive; la díada anacrúsica G#/Bb mantiene en este punto su carácter como elemento de retorno parcialmente conclusivo, debido al geotropismo descendente final. Aunque la intencionalidad cíclica no aparezca explícitamente indicada en la partitura, la inestabilidad constante en los finales de secciones invita a la repetición múltiple.

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ

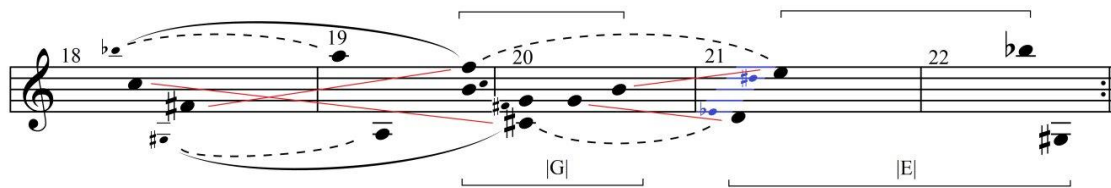


Fig. 24: Dialéctica de alturas, compases 18-22.

4. CONCLUSIONES

La historiografía analítica ha presentado a Webern como un compositor vinculado a un método racionalista, inmerso en la artesanía serial, donde la música y la intuición parecen sucumbir bajo propiedades combinatorias y parámetros de resultado impredecible. Hoy en día, las matemáticas, los algoritmos, la computación, las matrices y los invariantes parecen justificar que esta música nació de lo absoluto, donde todo parece estar cohesionado con una complejidad insólita y hermética. Esta visión fue ratificada tanto por el propio Webern como por Adorno (1959), quien certifica la absoluta falta de soberanía subjetiva en el acto compositivo weberniano. A esto se añade el aumento en los últimos años de contribuciones como la de Chew (2009), matemáticamente plausibles, pero tan alejadas del trasfondo compositivo que parecen olvidar que Webern componía desde el sonido y que su forma de hacerlo nunca aparecerá revolviendo números.

Uno de los merecimientos que han hecho de esta *Op. 27/ii* un ejemplo único y valioso, radica en la paradoja de su compleja sencillez: Webern fue capaz de construir una pieza absolutamente justificable para la modernidad dodecafónica en la que militó, a pesar de que el material primordial contiene la esencia del mundo tonal que parecía evitar. Esta paradoja se refleja en la música resultante: aparentemente dodecafónica, auditivamente indeterminada, internamente octotónica, tonalmente neutra y formalmente vinculada al romanticismo más radical

Para la primera escuela serial, el concepto de atonalidad se entendía como la ausencia de polarización sobre alturas tónicas reconocibles y clasificables, así como de cualquier disposición que pudiera resultar en un principio de focalización reconocible. Siguiendo este ideario, podemos concluir que el proceso constructivo de la *Op. 27/ii* está más cerca de los procedimientos que Webern utilizó en *Der Ruf* (*Op. 7*) que de los resultados posteriores de las *Opus 28* y *Opus 30*. Esta perspectiva respalda la idea de que las tendencias postrománticas ejercieron una influencia significativa en la evolución de la atonalidad emergente, según lo documentado por Forte (1990).

En este caso, se ha podido verificar lo siguiente: en primer lugar, el segundo movimiento de las *Variations Op. 27* de Anton Webern puede responder a un principio creativo simple, distinto al enfoque serial. En segundo lugar, se instaura un campo octotónico generado por la interacción de dos subsistemas gemelos, campo que se une a los límites tónicos de ambos subsistemas para completar el total cromático. En tercer lugar, se aprovechan las propiedades geométricas del sistema e integra un eje de simetría principal centrado en la altura (A), un eje que, a pesar de sus escasas intervenciones, actúa de manera subyacente y condiciona la interpretación tendencial de las alturas. En resumen, su función es la de un sonido pedal tácito, un elemento que sirve de apoyo y referencia diádica, sosteniendo su desarrollo, suavizando o intensificando los choques, disipando la tensión,

dando sentido a las evoluciones de las alturas y, en última instancia, actuando como lo haría un centro tónico por absorción resolutive

La *Op. 27/ii* exhibe una estructura cíclica, incorporada en un proceso de neutralización de centros tónicos, lo que ha facilitado una interpretación más próxima a un sistema de centralización que a una combinatoria numérica. El discurso se articula de manera circular, lo que, en mi opinión, no podría haber surgido de manera casual o aislada. Las correlaciones entre las secciones son demasiado notables para ser el resultado del apriorismo de una serie: no es factible aislar artificialmente estos elementos, su integración implica un pensamiento global, una disposición y ordenación alternativa que sugiere la existencia de una organización previa de elementos y propiedades.

De cualquier modo, la obra es el testimonio más fidedigno de la verdadera intención de su creador. La visión que he presentado aquí de la *Op. 27/ii* demuestra que la semilla tonal que Webern intentó evitar aparece tanto en los estratos intermedios como en los profundos de esta construcción: un principio disimulado, transformado, e incluso evitado, si se prefiere, pero que está inexorablemente presente, en mi opinión, a pesar del compositor. Es tarea de los investigadores profundizar y aportar perspectivas nuevas y mejoradas a lo que se ha expuesto en este texto.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Th. W. (1959). Anton von Webern. *Klangfiguren, Musikalische Schriften, I* (pp. 157-181). Frankfurt: Suhrkamp.
- Ansermet, E. (1989). *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*. París: Robert Laffont.
- Bailey, K. (2006). *The Twelve-Note Music of Anton Webern: Old Forms in a New Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bass, R. (1994). Models of Octatonic and Whole-Tone Interaction: George Crumb and His Predecessors. *Journal of Music Theory*, 38 (2), pp. 155-186.
- Brinkman, A. R. (1978). *Johann Sebastian Bach's Orgelbüchlein: a computer-assisted study of the melodic influence of the cantus firmus on the contrapuntal voices*. (Tesis doctoral). Chicago: University of Rochester.
- Brinkman, A. R. (1990). *PASCAL Programming for Music Research*. Chicago: University of Chicago Press.
- Chew, E. (2009). Pitch Symmetry and Invariants in Webern's *Sehr Schnell* from *Variations Op. 27*, *Communications in Computer and Information Science*, 37, pp. 240-246.

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ

- Cook, N. (2009). Changing the musical object: approaches to performance analysis. En Z. Blazekovic (Ed.). *Music's Intellectual History: Founders, Followers and Fads* (pp. 775-790). New York: RILM.
- Day, T. (2000). *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*. London. Yale University Press.
- Forte, A. (1990). A Major Webern Revision and Its Implications for Analysis. *Perspectives of New Music*, 28(1), pp. 224-239.
- Forte, A. (1996). The golden thread: octatonic music in Anton Webern's early songs, with certain historical reflection. En K. Bailey (Ed.). *Webern Studies* (pp. 74-110), Cambridge: Cambridge University Press.
- Jones, J. R. (1968). Some Aspects of Rhythm and Meter in Webern's Opus 27. *Perspectives of New Music*, 7(1), pp. 103-109.
- Katz, B. (1995). Harmonic Resolution, Neural Resonance, and Positive Affect. *Music Perception*, 13(1), pp. 79-108.
- Koivisto, T. (1997). The Defining Moment: The Thema as Relational Nexus in Webern's op. 27. *Theory Only*, 13, pp. 29-69.
- Leibowitz, R. (1949). *Introduction à la musique de douze sons*. Paris: L'Arche.
- Leleu, J. L. (1998). Intuition et esprit de système. Réflexions sur le schéma formel du deuxième mouvement des *Variations pour piano op. 27* de Webern. *Revue belge de Musicologie*, 52, pp. 101-122.
- Lerdahl, F. (1996). Calculating Tonal Tension. *Music Perception*, 13(3), pp. 319-363.
- Lester, J. (1982). *Harmony in Tonal Music Volume II: Chromatic Practices*. New York: Alfred A. Knopf, Inc.
- Lester, J. (1989). *Analytic Approaches to Twentieth Century Music*. New York: W.W. Norton & Company.
- Lind, S. & Roeder, J. (2009). Transformational Distance and Form in Berg's *Schlafend trägt man mich*. *Music Theory Online*, 15(1), pp. 1-8. <https://doi.org/10.30535/mto.15.1.6>
- McKenzie, W.Ch. (1960). *The Music of Anton Webern* [Dissertation Abstracts, 21 (3), 640]. Washington: Library of Congress.

- Mead, A. (1993). Webern, Tradition, and “Composing with Twelve Tones ...” *Music Theory Spectrum*, 15(2), pp. 173–204. <https://doi.org/10.2307/745813>
- Moldenhauer, H. (1971). Weberns letzte Gedanken. *Melos, Zeitschrift für Neue Musik*, 7/8, pp. 273-280.
- Nelson, R.U. (1969). Webern’s Path to the Serial Variation. *Perspectives of New Music*, 7(2), pp. 73-92.
- Nolan, C. (1995). Structural Levels and Twelve-Tone Music: A Revisionist Analysis of the Second Movement of Webern’s ‘Piano Variations’ Op. 27. *Journal of Music Theory*, 39(1), pp. 47-76.
- Ogdons, W. (1962). A Webern Analysis. *Journal of Music Theory*, 6(1), pp. 133-138.
- Post, W.D. (2014) Temporal Proportions as a Unifying Process in Anton Webern’s *Variations for Piano Op. 27*. *International Journal of Humanities and Social Science*, 4(7/1), pp. 1-11.
- Riemann, H. (1890). *Katechismus der Harmonielehre*. Leipzig: Max Hesses Werlag.
- Searle, H. (1967). *El contrapunto del siglo XX*. Barcelona: Vergara.
- Shreffler, A. C. (1994). Mein weg geht Jetzt vorber: The vocal origins of Webern’s Twelve-tone Composition. *American Musicological Society, Journal* 47(2), pp. 275-307.
- Straus, J. N. (2005). *Introduction to Post-Tonal Theory*. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall.
- Syroyid Siroyid, B. (2020). *Analysis of Silences in Music: Theoretical Perspectives, Analytical Examples from Twentieth Century Music, and In-Depth Case Study of Webern’s Op. 27/iii*. (Tesis doctoral). Leuven: KU Leuven.
- Travis, R. (1966). Directed Motion in Schoenberg and Webern. *Perspectives of New Music* 4(2), pp. 85-89.
- Westergaard, P. (1963). Webern and Total Organization: An analysis of the Second Mouvement of the Piano Variations, Op. 27. *Perspectives of New Music* 1(2), pp. 103-120.

Fecha de recepción: 02/06/2024

Fecha de aceptación: 30/06/2024