

A n á l i s i s   d e  
5   P I E Z A S   P A R A   O R Q U E S T A   O p . 1 0  
d e  
A N T O N   W E B E R N

- - - - - ° - - - - -

Trabajo realizado por

PEDRO ASATO ASATO

Para optar al Título de

PROFESOR DE COMPOSICIÓN MUSICAL

Lima, noviembre de 1986

Las Cinco Piezas para Orquesta Op. 10 fueron compuestas por Webern en 1914, y, tanto estas como las 6 Bagatelas Op. 9 y las 3 Pequeñas Piezas para violoncello y piano Op. 11, todas ellas compuestas entre 1913 y 1914, son, como dice René Leibowitz en su obra "Schönberg y su Escuela"; "... de una brevedad que parece querer desafiar la noción misma del tiempo; las más largas sobrepasan raramente la duración de un minuto, algunas no duran sino segundos. No cabe hablar de temas en esas piezas; los motivos mismos se hacen cada vez más cortos, y sucede, que un solo sonido asume una función temática". En las Cinco piezas está claramente expuesta la concepción del Klangfarbenmelodie, o sea melodía hecha a base de elementos tímbricos, o del color proporcionado por los diferentes instrumentos.

En general, en las cinco piezas, el parámetro de la dinámica es muy reducido, son mayormente empleados los P, PP, hasta el PPPP. En cambio, el F, FF y el FFF son escasamente utilizados; solamente al final de la segunda pieza y en la segunda sección de la quinta.

Hay un motivo melódico de tres notas, que forman una segunda menor y una mayor, o viceversa, que, como un Leit-motiv, aparece en todas las piezas. Así, en la primera pieza, entre los compases 4, 5 y 6 es presentado por el arpa, en forma acórdica de tres terceras menores: si<sub>4</sub> - do<sub>4</sub> - si<sub>5</sub>, a la que están superpuestas respectivamente: re<sub>4</sub> - mi<sub>5</sub> - re<sub>5</sub>. Esto está duplicado por la viola y el violín. En el siguiente compás (7), imita la trompeta cantando sol<sub>5</sub> - fa<sub>4</sub> - sol<sub>4</sub>. En los compases 9 y 10 está presentado en Klangfarbenmelodie: sol<sub>4</sub>, violín y glockenspiel; la<sub>4</sub>, arpa y trompeta, y sol<sub>5</sub>, violoncello en armónico y celesta. En el compás 11, el arpa lo presenta en las tres primeras corcheas, si<sub>5</sub> - la<sub>4</sub> - si<sub>4</sub>.

En la segunda pieza aparece en los dos primeros compases, presentándolo la trompeta en flatterzunge mi<sub>5</sub> - re<sub>4</sub> - mi<sub>4</sub> y resoplando el clarinete en si<sub>5</sub>, en trino, la<sub>5</sub> - sol<sub>4</sub> - la<sub>4</sub>. En los compases 3 y 4 lo toma el oboe cantando fa<sub>4</sub> - sol<sub>4</sub> - fa<sub>5</sub>.



Entre los compases 6 y 7 aparece fraccionada entre la viola y la celesta: la viola tiene  $mib$  en trino y luego la celesta hace  $fa\flat$  y  $mi\flat$  también en trino. Entre los compases 8, 9, 10 y 11 podremos localizarlo en Klangfarbenmelodie de la siguiente forma: en el compás 9, la flauta con anacrusa canta  $sol\flat$  en flatterzunge; en el segundo tiempo de ese mismo compás el glockenspiel hace  $fa\sharp$  y entre el 10 y 11 el violín y la celesta hacen  $sol\sharp$ . Al final de esta pieza vuelve a aparecer entre los dos últimos compases, cantado por el corno en trino, compás 13, en  $3/4$ , a partir del segundo tiempo,  $lab - sol\flat - la\flat$ , primer tiempo del último compás.

En la tercera pieza lo encontramos en el compás 6, cantado por la viola, que invierte los intervalos: en lugar de dos segundas, hace dos sétimas, la primera mayor y la segunda menor  $mi\flat - fa\flat - mib$ .

En la cuarta pieza lo encontramos en el último compás, también algo variado; esta vez lo toma el violín, que en sus últimas tres notas canta  $mi\flat - re\flat - mib$ , haciendo primero una segunda mayor y luego una novena menor.

En la quinta pieza podemos ubicarlo también en el último compás, pero ya no en forma melódica, sino en forma vertical, como un resumen armónico de la sonoridad de dos segundas superpuestas: dentro de un acorde de sétima mayor, dado por el arpa,  $mi\flat - re\sharp$ , inversión de una segunda menor, se escucha una segunda mayor, dado por el violoncello en armónico,  $do\flat$  y el clarinete,  $sib$ .

Veamos ahora individualmente cada pieza:

I ) A manera de introducción, el primer compás con anacrusa presenta un motivo de tres notas en base a semitonos,  $si\flat - do\flat - si\flat$ , dado por el arpa, reforzado tímbricamente por otros instrumentos; así, al primer  $si$  dobla la trompeta con sordina, el  $do\flat$  está triplicado por la viola en armónico y la celesta; el siguiente  $si\flat$  está doblado por la flauta en flatterzunge. Esta

brevíssima "introducción" culmina con otro motivo de tres notas, esta vez dado por el glockenspiel. Estos dos compases, con el anacrusa, podría ser considerado una frase, hablando en términos weberngiano, en la cual, el primer motivo podría ser el "anterior" y el segundo el "consecuente", en los cuales el primero está presentado en Klangfarbenmelodie y el segundo por un solo color.

En el tercer compás empieza un trino de celesta, como un pedal, sobre el cual está construida prácticamente toda esta primera pieza. Aquí encontramos dos grandes trazos melódicos importantes: el primero, dado por el clarinete en sib en el compás 4 con anacrusa, que se extiende hasta el compás 6. Esta proposición del clarinete es respondida por el violín en el compás 7 que a su vez se extiende hasta el 10, primer tiempo.

Veamos qué sucede simultáneamente entre estos dos elementos: en los compases 4 y 5, superpuesto al clarinete, la flauta presenta un motivo de dos notas,  $do^{\#}$  y sib, al que responde el violoncello en el compás 6 con otro motivo de dos notas,  $do^{\flat}$  y  $re^{\flat}$ . Entre este diálogo aparece el Leit-motiv cantado por la viola, violín y arpa ya mencionado antes. En los compases 6, 7 y 8, entre el diálogo del clarinete y el violín, podemos encontrar otro, entre los bronce y el violoncello. El trombón canta el Leit-motiv,  $sol^{\flat}$  -  $fa^{\flat}$  -  $fa^{\#}$  (solb), al que hace contrapunto la trompeta con un motivo de cuatro notas que también contiene el Leit-motiv,  $solb$  -  $fa^{\flat}$  -  $sol^{\flat}$ . (Este motivo de cuatro notas, transpuesto, volveremos a escucharlo en la siguiente pieza). En los compases 7 y 8 el violoncello responde con otro motivo de cuatro notas.

El trino de la celesta termina en el primer tiempo del compás 8, inmediatamente la misma nota ( $sol^{\#}$ ) es tomada por la flauta en flatterzunge y dibuja un diseño melódico en base a los dos semitonos de la introducción, ahora transpuesta,  $mi^{\flat}$  -  $fa^{\flat}$  -  $mi^{\flat}$ , y luego salta una sétima mayor,  $re^{\#}$ .

Culmina esta pieza con una frase similar al comienzo; aparece el Leit-motiv en Klangfarbenmelodie,  $sol^{\flat}$  -  $la^{\flat}$  -  $sol^{\#}$  ya mencionado anteriormente, como un "anterior", al que res-



ponde el arpa, con una línea melódica que también contiene el Leit-motiv. El último compás es una coda en base a una nota, fa, en figura de semicorchea dadas en forma sucesiva por la flauta, trompeta y celesta.

II) De mayor riqueza, tanto en el aspecto tímbrico, dinámico, como en lo contrapuntístico, se suma una de las características más importantes en la música de Webern de este período: el silencio, como elemento de expresión.

Se podría dividir esta pieza en dos secciones: la primera que va del compás 1 al 7, y la segunda, del 8 al 14, cada una subdividida a la vez en otras dos pequeñas secciones.

La primera sección, en 3/4, se inicia con una frase del clarinete en mib, a la que hace contrapunto el violín. Entre estos dos elementos localizamos el diálogo entre la trompeta y el clarinete en sib en base al Leit-motiv ya mencionado antes, haciendo notar aquí el motivo de la trompeta en los dos primeros compases, que es una transposición a la tercera descendente del motivo que tuviera en la primera pieza, compases 6 y 7. En el compás 3, la misma trompeta toma el motivo del glockenspiel de la primera pieza (compás 2), invirtiendo la dirección y la dinámica.

A partir del segundo compás encontramos varios pasajes contrapuntísticos entrelazados. Veamos qué ocurre con las maderas: el oboe canta una melodía en la que progresivamente va ampliando el intervalo (4a, 6a, 8a) y luego presenta el Leit-motiv. A este canto se superpone el clarinete en mib como una imitación simultánea, con los intervalos ampliados, del último motivo del oboe. A la intervención del clarinete en mib sucede a la vez el clarinete en sib con una frase de cinco notas; mientras, simultáneamente en las cuerdas se desarrolla otro evento: en el compás 4, con anacrusa, la viola canta una frase a la que hace contrapunto el violín con un motivo de cuatro notas en armónicos con trémolo y reforzado al unísono por el piccolo con breves golpes de corcheas. La celesta dobla también al unísono la última nota de la viola (compás 5). Hasta aquí podría considerarse

una subsección. El triángulo, como un puente, conduce a la última frase de esta sección, que está formada por el Leit-motiv entre la viola y la celesta y un diálogo entre el trombón y el violín sobre un acorde de contrabajo y violoncello, acorde que servirá de germen a un pasaje cordal de la siguiente sección. Una doble barra separa esta sección. Hay un cambio de compás a 2/4. Luego de un silencio de negra las cuerdas progresan en forma acórdica en diálogo con el armonio, trombón y corno, también en forma acórdica (compás 9), y con el arpa (compás 10), culminando en unísono con el arpa y la celesta, a la que responde inmediatamente el armonio, trombón y corno en forma cordal (compás 11). En estos cuatro compases (del 8 al 11), sobre los pasajes acórdicos aparece el Leit-motiv en Klangfarbenmelodie (flauta sol $\flat$  ; glockenspiel fa $\sharp$  y violín y celesta sol $\sharp$ ), al que hace contrapunto una frase del clarinete en sib. Hasta aquí otra primera subsección. Un trino de platillo y glockenspiel, como otro puente, nos conduce al final de la pieza, que consta de un diálogo entre la trompeta y el corno, sobre trinos de las maderas, glockenspiel y triángulo. Recordemos que aquí el corno toma el Leit-motiv, lab - sol $\flat$  - la $\flat$  , culminando la pieza en un intenso FFF.

III) Esta tercera pieza podría ser considerada prácticamente como de forma ternaria, a - b - a'.

La primera sección (a), constituida por los cuatro primeros compases en 6/4; la segunda (b), los compases 5 (3/4) y 6 (2/4); y la tercera (a'), nuevamente en 6/4, del compás 7 al 11. Toda la pieza está sustentada sobre un pedal en forma de trino a cargo de los instrumentos de percusión.

La primera sección, sobre el pedal del cencerro y las campanas, sumadas a los que hacen el arpa, celesta, guitarra y mandolina, está formada por un diálogo entre el violín y el corno, mantando éste una imitación en forma invertida de la melodía del violín, apoyada en su segunda nota por un acorde dado por el violoncello y el armonio.

La segunda sección, de dos compases (5 y 6), consiste en



la superposición de cuatro elementos: un pasaje del clarinete en sib al que hace contrapunto el violoncello doblado por la guitarra con un motivo de tres notas, y una especie de diálogo entre el arpa, mandolina y la guitarra (doblando el acorde del arpa) con la viola, que canta el Leit-motiv, mi $\flat$  - fa $\flat$  - mi $\flat$ , sobre el pedal del cencerro.

La tercera sección, sobre un pedal de campanas, mandolina, armónico de violoncello, cencerro, arpa, celesta y armonio, canta el trombón una melodía como una imitación (algo variada) de la que cantó el violín en los compases 2 y 3.

Termina la pieza con una coda entre la gran cassa y el tambor en trino.

IV) Esta es la pieza más breve del conjunto. Consta sólo de seis compases.

Para su estudio podremos dividirla en dos breves secciones: la primera, hasta el compás 4, y la segunda, los dos últimos compases.

Se inicia con un pasaje melódico de la mandolina, sobre un acorde del arpa, al que responde la viola en armónico.

En los compases 2, 3 y 4 hay un diálogo entre la trompeta y el trombón, sobre un pedal rítmico del clarinete.

El tambor, con tres cortos golpes nos conduce a la siguiente sección, en donde encontramos otro diálogo, esta vez entre el arpa y la celesta con el violín, sobre un pedal en trino del clarinete y otro en <sup>forma</sup> rítmica en corcheas de la mandolina.

Entre el arpa y la mandolina podremos localizar el Leit-motiv fraccionado de la siguiente manera: arpa, fa $\sharp$  y mandolina mi $\flat$  - fa $\flat$ , en forma acórdica. A esta proposición vertical responde el violín con una línea melódica en la que también contiene el Leit-motiv en sus tres últimas notas.

V) Como un contraste con la anterior y con las otras, nos encontramos ahora con la pieza más larga de todas. Consta de 32 compases, alternando los de 3/4 con los de 2/4. Podemos encontrar tres secciones separadas por un calderón: la primera,

hasta el compás 4; la segunda, del 5 al 17 y la tercera, del 18 al 32.

La primera sección está constituida por tres melodías que se suceden en tres colores diferentes: glockenspiel, trompeta y oboe, sobre un acorde de las cuerdas.

La segunda sección, constituida por trece compases, (del 5 al 17), podría subdividirse en otras dos secciones, siendo la primera la que va del compás 5 al 10, primer tiempo. En esta subsección la viola canta una melodía de cuatro compases acompañada en los dos primeros por acordes de la guitarra y luego del arpa, siguiendo un trémolo del violoncello bajo un trino de la celesta. La melodía de la viola es respondida por un motivo de tres notas dada por el xilofón, glockenspiel y arpa en unísono, reforzado en su última nota por el violín, celesta en trémolo y mandolina. Este unísono multicolor que se forma es respondido a la vez por un acorde formado por el contrabajo, platillo, gran cassa y armonio, precedido por medio tiempo de la trompeta, y es reforzado en el compás siguiente por otro acorde formado por las cuerdas restantes, glockenspiel, arpa, clarinete en mib y flauta.

Un silencio de negra separa esta subsección de la siguiente, que es iniciada por el corno con un motivo de tres notas al que sucede otro, en Klangfarbenmelodie, fraccionada entre el arpa, celesta, guitarra, clarinete en mib, violín, viola, trompeta y flauta. Todo esto, desde la entrada del corno, podría considerarse como un "antecedente" de los cinco compases siguientes, hasta el calderón. Este "consecuente" está constituido por un diálogo entre el clarinete en mib y el clarinete bajo sobre un pasaje cromático del violoncello, viola, celesta, guitarra y mandolina, terminando con dos acordes FFF en registro agudo.

En la tercera sección el silencio de negra y de redonda adquiere una gran importancia expresiva, así como también los matices y cada nota, grupo de notas o acorde que van apareciendo sucesivamente. El contrabajo hace mutis. Sólo tocó dos notas en la sección anterior.

Se inicia con otro motivo de tres notas en unísono entre



el violín, viola y violoncello en armónicos con el arpa y la celesta, precedido y seguido de un silencio de negra, en matices de PP a PPP. Otro motivo, esta vez entre el violoncello y el armonio, también precedido y seguido de un silencio de negra, es ampliado por el oboe y las cuerdas (compases 22 al 24). Notemos los silencios de negra que enmarcan el motivo del oboe, así como también los matices, que van de PP a PPPP. En toda esta parte (compases 18 al 24), el matiz ha sido trabajado de PP a PPPP.

En los compases 25 y 30 aparecen silencios de redonda ~~en~~ como aumentación de los anteriores, y estas grandes pausas encierran una frase de cuatro compases. En el compás 26 la celesta, guitarra y clarinete en sib, cada uno con dos notas, proponen un motivo, que responden en Klangfarbenmelodie el arpa, celesta, guitarra, violín, violoncello, trompeta y platillo, cuyo trinu refuerza el del violoncello y se prolonga hasta el compás siguiente. Notemos los silencios de negra que bordean este último motivo.

Los dos últimos compases constituyen una coda en base a motivos ya expuestos en los compases 20 y 22.

=====

Pedro Asato A.

Lima, noviembre de 1986.