

# Invención, composición y función relativa del timbre. En torno de la *Klangfarbenmelodie*, en músicas de Schoenberg y Webern

BAQUEDANO, Miguel Ángel / UBA – UNLP – mike33ar@yahoo.com

---

» Palabras claves: invención, composición, timbre, *klangfarbenmelodie*

## › Resumen

En el marco de un estudio sobre la función relativa del timbre en ciertas estéticas musicales del siglo veinte y actuales, el trabajo examina composiciones del período expresionista atonal de Arnold Schoenberg y Anton Webern y del neoclasicismo dodecafónico de este último, con empleo de la *Klangfarbenmelodie* (melodía de timbres). Reconociendo como premisa que en la composición musical el estudio del timbre únicamente adquiere sentido, significación, en su vínculo con la invención, la aptitud funcional, es decir, el grado relativo de autonomía con que ejerce su acción el timbre sólo puede ser estudiada a partir de considerar atentamente la estructura sonora, o *sustrato*, fundado en la conjunción alturas-duraciones-intensidades, que sirve de soporte a la misma. En el final de su *Tratado de armonía (Harmonielehre)*, Schoenberg augura la composición musical fundada en el timbre. Así, no admitiendo la diferencia entre altura y timbre, considera a la altura “una dimensión del timbre mismo (...) La altura no es sino el timbre medido en una dimensión.”(Schoenberg, 1974: 501) De este modo, entrevé la posibilidad del empleo del timbre para conformar progresiones sonoras cuya coherencia interna se asiente sobre tal dimensión del sonido. La tercera pieza, *Farben*, de sus *Fünf Orchesterstücke*, Op. 16 (1909), resulta así ícono de esta inquietud estética. *Klangfarbenmelodie* significa aquí tratar por medio del cambio de color/instrumentación una corriente polifónica (*sustrato*) a cinco voces. Por su parte, Anton Webern, en sus *Fünf Stücke*, Op. 10 (1911-1913), evidencia un interés similar. La *Klangfarbenmelodie* se aplica sobre un desarrollo melódico (*sustrato*): tratamiento móvil de la instrumentación *entre y dentro* de configuraciones o unidades mínimas. La misma cuestión se cierne sobre el doble canon por movimiento contrario, en la primera sección del I movimiento de la *Symphonie*, Op 21 (1927-1928).

Aun siendo un concurrente ineludible en todo enunciado musical, el timbre no llegó

a ser considerado -durante mucho tiempo- un constituyente del lenguaje, sino, más bien, un portador de la estructura definida, prioritariamente, por la conjunción alturas-duraciones. El privilegio otorgado a tal conjunción planeó sobre la invención, la práctica, la reflexión teórica y la educación musical erigiéndose en fundamento del lenguaje; la altura y la duración retuvieron así la mayor consideración de compositores, músicos, teóricos y pedagogos a lo largo de siglos. De todos modos, el timbre recibió un tratamiento diverso a lo largo de diferentes épocas. Una ojeada retrospectiva –y somera- dentro de la tradición europea occidental permite comprobar la existencia de textos referidos a aspectos ligados a la descripción de instrumentos y, eventualmente, al tratamiento de agrupaciones sonoras, desde aproximadamente el siglo dieciséis. Posteriormente, tratados sobre instrumentación y orquestación pueden datarse en Francia desde mediados del siglo dieciocho; en tanto, Rousseau habría sido uno de los pioneros en ofrecer, en la misma época, una definición del timbre. (Pistone, 1986:27).

El trabajo indaga acerca de la función relativa del timbre en dos obras del período expresionista atonal, de Arnold Schoenberg y Anton Webern, y en una obra del neoclasicismo dodecafónico de este último, con empleo de la *Klangfarbenmelodie*.<sup>1</sup> Las premisas que fundamentan nuestra aproximación, desarrolladas en trabajos previos,<sup>2</sup> pueden reseñarse de la siguiente manera: a) el estudio del timbre únicamente adquiere sentido, significación, en su vínculo con la composición y el estadio histórico del lenguaje; b) en tanto fenómeno estético, el timbre deviene de una apreciación cualitativa, como componente conexo a la configuración de un hecho musical, cuya condición se revela por medio de su utilización; c) la aptitud *funcional* del timbre, es decir, el grado relativo de autonomía capaz de erigirlo en *factor activo y condicionante de su propia transformación dinámica*, sólo puede ser estudiada (tal como ya fuera aludido) considerando atentamente el hecho musical o *sustrato*, fundado en la conjunción alturas-duraciones-intensidades (en las músicas que trataremos a continuación, si bien el timbre es el foco de ciertas manipulaciones innovadoras, su control y manifestación, a través de la escritura, requiere inexorablemente de la mediación de esas otras dimensiones); d) el rol del timbre, desde una perspectiva histórica, mutó de la identificación instrumental permanente y fija, en los siglos diecisiete y dieciocho, a transitoria y móvil en el siglo diecinueve, cediendo así la identidad en favor del reconocimiento; e) simultáneamente a la renuncia del principio de

---

1 Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación *Salas de música en la Argentina. Uso musical del espacio acústico*, acreditado ante el Programa de Incentivos a los Docentes-Investigadores, S.P.U. del Ministerio de Educación, período 2015-2016, radicado en la Facultad de Bellas Artes, UNLP. Dirección: Ing. Gustavo Basso.

2 Trabajos de nuestra autoría, listados en la bibliografía.

identidad de la altura (propio de la música tonal), el timbre se vuelve fundamento de *movimiento* o *flujo*, o bien, de *confusión* o *enmarañamiento*, en contextos no tonales. La *unidad de análisis*, sobre la cual se examinará el tratamiento específico del timbre -asunto crucial en un estudio de esta naturaleza-, será considerada de acuerdo a las características del sustrato, por un lado, y de las manipulaciones compositivas, por otro, en cada una de las obras analizadas. En cuanto al alcance de nuestra exploración analítica cabe advertir lo siguiente: la misma no incluye todo lo concerniente a los diferentes modos de emisión/producción del sonido, empleo de sordinas y tratamiento de la articulación y dinámica en la instrumentación y orquestación; queda, pues, a cargo del interés del lector realizar estas constataciones y completar así el conjunto de rasgos que definen la realidad acústica en las obras estudiadas.

### *Klangfarbenmelodie en la obra de Arnold Schoenberg*

En el final de su *Tratado de armonía (Harmonielehre)*, escrito hacia 1910, Schoenberg augura la composición fundada en el timbre. Así, no aceptando la diferencia entre altura y timbre, considera a la altura

una dimensión del timbre mismo (...) La altura no es sino el timbre medido en una dirección. Y si es posible, con timbres diferenciados sólo por la altura, formar imágenes sonoras que denominamos melodías (...) debe ser también posible, utilizando la otra dimensión del timbre, la que llamamos simplemente 'timbre', constituir sucesiones cuya cohesión actúe con una especie de lógica enteramente equivalente a aquella lógica que nos satisface en la melodía constituida por alturas. Esto parece una fantasía de anticipación y probablemente lo sea. Pero creo firmemente que se realizará. (...) ¡Melodías de timbres! (Schoenberg, 1974: 501).

Farben, tercera pieza de *Fünf Orchesterstücke* Op. 16 (1909) para gran orquesta, resulta ícono de esta inquietud estética. Klangfarbenmelodie significa aquí el tratamiento *móvil* de la instrumentación en una polifonía, o corriente de acordes -observada la polifonía en términos de la verticalidad armónica- a cinco voces. La polifonía deviene entonces el sustrato a partir del cual Schoenberg lleva a cabo un minucioso trabajo de instrumentación del que participan vientos: (maderas) flauta, oboe, corno inglés, clarinete, clarinete bajo, fagot, contrafagot, (metales) trompa, trompeta, trombón, tuba y cuerdas: violín, viola, violoncello, contrabajo. Un estudio completo y exhaustivo de la instrumentación y su vínculo con la polifonía lo ofrece el análisis de Charles Burkhart que, en términos generales, sirve de fundamento de nuestras observaciones.

Como observa Bartoli, ciertos pasajes de *Roméo et Juliette* y *Réquiem* -fundados en

una secuencia de acordes tenidos- de Berlioz, resultan llamativos, por cuanto recursos y clima, de alguna manera, se antepone a *Farben* (sin desdeñar la distancia estética y de lenguaje entre ambas obras). (1986:32) Con todo, el logro de Schoenberg consiste en haber dado a la movilidad del timbre una función *formal*. (Abromont, 1986:46) Otro componente del montaje de *Farben* son motivos muy cortos (generalmente estáticos en la instrumentación), de aparición esporádica, no interrumpiendo la polifonía y, como tal, no relevante a los fines de nuestro trabajo.

En el compás 1 se presenta el acorde referente, principal, a cinco voces. Schoenberg somete este acorde, y réplicas del mismo, a una instrumentación móvil. La idea básica es tratar por medio del relevo de timbres una polifonía a cinco partes, sea alternando, sea no repitiendo un timbre-colectivo-tipo,<sup>3</sup> tanto en forma original cuanto permutada. Aunque la no repetición es la pauta general que guía la instrumentación, puede identificarse un pasaje donde podría hablarse de una ordenación casi-serial de la misma, asunto que trataremos más adelante.

La liberación del timbre, a principios del siglo veinte, puede equipararse en importancia a la emancipación de la disonancia, según Charles Rosen. (1983:61) El mismo autor apunta, además, la deuda que evidencia Schoenberg en esta obra respecto de Mahler, por el empleo predominante de conjuntos de solistas, produciendo una sonoridad más bien camarística, y en haber reducido a contadas ocasiones la sonoridad vigorosa de la orquesta completa. (*ibíd.*)

Volviendo a las manipulaciones realizadas por Schoenberg, la relación alturas-timbres revela una conjunción en dos órdenes de alianzas, a saber: a) altura individual (en cada una de las voces)-timbre individual, b) alturas colectivas (verticalidad armónica)-timbre-colectivo-tipo, de lo que resulta, entonces, no sólo que el cambio armónico está sincronizado con el cambio de instrumentación, sino, además, que sobre un mismo acorde tenido o repercutido se producen mutaciones tímbricas. Estos dos órdenes de alianzas al determinar la división tímbrica, tanto en el orden individual como colectivo -verdadera “atomización” del vínculo entre alturas-timbres-, establecen el fundamento de la unidad de análisis que guiará nuestro examen, fuera de todo agrupamiento -aun el más mínimo- de un número  $n$  de alturas en sucesión. Así, la instrumentación evidencia un tratamiento que se inicia con regularidad y sigue con una complejización e irregularidad crecientes hasta un clímax.

El hecho de emplear una polifonía a cinco partes no significa que Schoenberg trate de manera uniforme la totalidad de las voces. Durante la primera mitad de la pieza, los

---

<sup>3</sup> Denominamos así a un conjunto de timbres empleados simultáneamente en un momento dado.

cambios instrumentales, con ritmo fijo de blanca ligada a corchea -sobre esta se produce el relevo tímbrico por solapamiento-, ocurren solo en las cuatro voces superiores, mientras que la voz del bajo, que recibe un trato especial todo el tiempo, cambia de instrumento en negra.

La instrumentación de las cuatro voces superiores, en los compases 1-10, es regular, emplea un par de timbres-colectivos-tipo en forma alternada, con ritmo fijo de blanca; el bajo, por su parte, emplea un par de timbres-individuales-tipo en forma alternada, con ritmo fijo de negra (Véase ANEXO, Figura 1).<sup>4</sup>

En los compases 13-31, en cambio, la instrumentación de las cuatro voces superiores adquiere cierta complejidad e irregularidad: cada relevo instrumental emplea un timbre-colectivo-tipo diferente, con ritmo fijo de blanca. Aquí, el bajo emplea timbres-individuales medios fijos y variantes, con ritmo fijo de negra (Figura 2).

Los compases 25-29 permiten entrever el empleo de un principio casi-serial en la instrumentación: una forma “original” seguida de su retrogradación y esta continuada, nuevamente, de la forma original, con ritmo móvil: valores de blanca, negra, tres corcheas de tresillo, cuatro semicorcheas, etc. Si bien puede vislumbrarse la aplicación de este principio, el mismo no está exento de “desvíos” que evidencian la arbitrariedad con que se habría aplicado. Se alcanza así el clímax: el proceso crece en complejidad por incremento del ritmo armónico y de mutaciones tímbricas. En términos del juego de alianzas alturas-timbres -previamente mencionado- puede decirse que el punto culminante se alcanza por el incremento *rítmico* del cambio de altura individual-timbre individual (todavía en aquellos casos de repercusión sobre un unísono, los cambios tímbricos están inseparablemente aliados a la intensificación rítmica), y, por ende, del cambio de alturas colectivas-timbre-colectivo-tipo (Figura 3).

Hacia el final, desde el compás 32 hasta terminar, los cambios instrumentales, nuevamente en ritmo fijo de blanca, abarcan ahora a las cinco partes (Figura 4).

La innovación que presenta esta pieza procede del singular tratamiento de la instrumentación con relación al sustrato: los cambios de timbre están sincronizados con los cambios particulares de altura y, aun, en ciertos casos son independientes de tales cambios (allí donde se emplean acordes sostenidos). Desde la perspectiva tradicional, recordémoslo, los cambios o relevos instrumentales se sincronizaban con la articulación de ciertas unidades formales (temas, agrupamientos, miembros, e incluso motivos); así, un conjunto de alturas conformando una unidad -contenido en ella- era asignado a un timbre instrumental fijo o a una alianza fija de timbres, de tal suerte que los cambios de timbre

---

<sup>4</sup> Para una observación detallada, resulta imprescindible la consulta de la partitura de la pieza junto con la lectura del texto.

eran mucho menos frecuentes que los cambios de altura, es decir, el cambio o la movilidad del timbre no sólo estaba aliado a una unidad formal –en algún sentido completa, autosuficiente-, sino que dependía de ella. En *Farben* sucede lo contrario, al punto que la individualización en el tratamiento del timbre permite afirmar que *la conducción de las voces de la polifonía deviene sinónimo de conducción del timbre*.

### *Klangfarbenmelodie en la obra de Anton Webern*

Anton Webern, en *Fünf Stücke* Op. 10 (1911-1913) para conjunto instrumental mixto, evidencia un interés análogo. En la primera pieza, la *klangfarbenmelodie* se aplica sobre dos *formas de organización sintáctica* (Boulez, 1964:133) que privilegian el despliegue lineal: tratamiento móvil de la instrumentación *dentro* y *entre* configuraciones o unidades mínimas.

En su análisis de esta pieza, René Leibowitz designa con el término *klangfarbenmelodie*, exclusivamente, la instrumentación móvil dentro de ciertas configuraciones (introducción, transición y coda, según la denominación de Leibowitz, no coincidente con nuestra propia denominación, que designa exposición, re-exposición variada y coda a las mismas unidades, ver Figura 5). Nuestro análisis de la *klangfarbenmelodie* difiere puesto que, como ya fuera mencionado, consideramos con ese nombre no sólo el tratamiento móvil del timbre *dentro* de una configuración sino también *entre* unidades mínimas, conforme su pertenencia a un sustrato determinado. Precisamente, nuestra unidad de análisis la constituye toda configuración -entendida ésta como unidad estructural mínima, formalmente coherente, constituida por un número  $n$  de sonidos desplegados en sucesión- perteneciente a un sustrato preciso según ciertas formas de organización. Esta perspectiva abarca las dos obras de Webern que aquí son analizadas.

Sobre la base de la segmentación de la pieza puede identificarse dos formas de organización diferentes: a) *monodía*, b) *polifonía*, distinguiendo entre parte principal y parte secundaria. Nuestras observaciones están guiadas, pues, por el análisis de la conformación tímbrica de las unidades mínimas correspondientes a cada una de esas formas, equivalentes éstas de lo que hemos dado en llamar sustrato. El instrumental efectivo de la pieza abarca flauta, clarinete, trompeta, trombón, celesta, arpa, *glockenspiel*, violín, viola, violoncello.

La Figura 5 ilustra un análisis de la instrumentación de toda la pieza en correspondencia con la segmentación formal y el sustrato. Véase además la partitura adjunta.

Algunos rasgos salientes que merecen destacarse son los siguientes: las unidades

mínimas son, según el caso, tratadas por medio de la homogeneidad/heterogeneidad del timbre. El tratamiento heterogéneo, móvil, del timbre, *dentro* de una misma configuración, caracteriza ciertos pasajes monódicos (exposición, re-exposición variada, coda); por su parte, el tratamiento homogéneo (fijo) del timbre, *entre* configuraciones sucesivas, corresponde al desenvolvimiento de figuras principales (a cargo de timbres individuales) y secundarias (a cargo de timbres individuales y alianzas fijas de timbre) de la polifonía del medio. Las transiciones -congruentes con el concepto que las define- parecen proporcionar un “término medio”: aun siendo monodías, son tratadas con una instrumentación fija, rasgo éste propio de las configuraciones de la sección media. Webern no sólo apela al relevo del timbre *dentro* de ciertas unidades, sino que, inclusive, establece un vínculo entre ellas por reemplazo de timbres característicos.

La primera sección del I movimiento de la *Symphonie*, Op. 21 (1927-1928), perteneciente al neoclasicismo dodecafónico de Webern, presenta el empleo de la *klangfarbenmelodie* sobre una polifonía: canon doble, a dos voces, por movimiento contrario; el montaje polifónico, sustrato, no puede ser considerado sin tener en cuenta la serie de doce sonidos que sirve de fundamento al mismo.

Webern compone la serie de modo que la segunda mitad es una retrogradación de la primera, transportada a la quinta disminuida. El isomorfismo, la *simetría*, deviene la *idea* que guía el movimiento. Esta trasciende del orden serial a la composición. Las series empleadas en la escritura de los dos cánones, en la primera sección, son: canon 1, antecedente, I6 (I: inversión; el número que sigue indica, en todos los casos, la transposición de acuerdo al número de orden del mismo sonido en la serie original, en este caso, *la*), consecuente, O6; canon 2: antecedente, O, consecuente, I10 (Figura 6). Los instrumentos empleados son clarinete, clarinete bajo, dos trompas, arpa, violín I y II, viola, violoncello.

Una vez más, nuestras observaciones estarán dirigidas al tratamiento móvil de la instrumentación *entre* y *dentro* de unidades mínimas. La Figura 7 ejemplifica el análisis de la instrumentación del canon 1, antecedente y consecuente, ambos subdivididos en configuraciones o miembros. La Figura 8 ilustra el análisis de la instrumentación del canon 2, antecedente y consecuente, y la subdivisión coherente de ambos. Ver en el ANEXO, además, la partitura analizada.

Cualidades distintivas de la instrumentación en cada uno de los cánones son las siguientes:

Canon 1: a) homogeneidad o afinidad en la elección de los timbres empleados en cada uno de las configuraciones y su imitación correspondiente; b) el timbre es móvil,

heterogéneo, *entre* cada una de las configuraciones del antecedente y del consecuente; c) el timbre es fijo, homogéneo, *dentro* de cada configuración del antecedente y del consecuente.

La homogeneidad tímbrica, dentro de cada configuración y su imitación respectiva, hace que *el canon 1 resulte relativamente más claro o comprensible*.

Canon 2: a) homogeneidad o afinidad en la elección de los timbres empleados en cada uno de las configuraciones y su imitación correspondiente; b) el timbre es parcialmente móvil, parcialmente heterogéneo, *entre* cada una de las configuraciones del antecedente y del consecuente (nótese la constancia relativa del Arpa); b) el timbre es móvil, aunque más o menos heterogéneo –según los casos-, *dentro* de cada configuración del antecedente y del consecuente.

La relativa heterogeneidad tímbrica, dentro de cada configuración y su imitación respectiva, hace que *el canon 2 resulte relativamente menos claro o asequible*.

### *A modo de conclusión*

Considerando el rol del timbre desde una perspectiva histórica y la variación experimentada por la identificación instrumental de fija a móvil, tal como ya fuera mencionado, la experiencia schoenbergiana afirma indudablemente el camino de la autonomía funcional del timbre en la creación musical. La “atomización” de la relación alturas-duraciones y la identificación de la conducción de las voces con la conducción del timbre, señaladas a propósito de Farben, hacen posible un logro decididamente original: klangfarbenmelodie significa aquí el *análisis de la continuidad polifónica-armónica por el timbre*.

Según la opinión de Boulez, con Arnold Schoenberg “el instrumento será cada vez más considerado como parte de una textura, un componente parcial de texturas variadas, a aprehender cada vez en un contexto diferente”<sup>5</sup>(Boulez, 1991:544). Y sobre Farben, afirma: “Es el timbre de las identidades múltiples quien asume la cohesión entre los diferentes elementos” (*ibíd.*). En cuanto a la identidad del sonido, aunque dejando de ser fundamental para el lenguaje es “creada a medida de las necesidades del lenguaje, por esas necesidades mismas” (*ibíd.*). En lo que concierne a Webern, puede notarse que las obras analizadas constituyen sendos casos donde la klangfarbenmelodie hace posible el *análisis de la melodía por el timbre*.

En el caso de Farben, y en lo que atañe al incremento de la complejidad e irregularidad de la instrumentación en el transcurso de la obra, cabría preguntarse hasta

---

<sup>5</sup> Traducción propia.

qué punto tal acrecentamiento no deviene un “sucedáneo” del trabajo compositivo que, en el marco de una concepción dramática y dinámica de la forma, -ascendiente de fuerte arraigo en la mentalidad del compositor-, se llevaba a cabo a través del principio de desarrollo motivico-temático durante el siglo diecinueve en la música de tradición austro-alemana.

En lo que se refiere al Op. 21, por un lado, *el concepto de canon se extiende al timbre*: el juego de correspondencias tímbricas entre los miembros del antecedente y consecuente, de ambos cánones, son por demás elocuentes (otra correspondencia, puede notarse en la sucesión metal-madera-cuerda, respectivamente [a], [b], [c], seguida de su retrogradación en el antecedente y consecuente del canon 1); por otro, el timbre deja de ser meramente el portador de una estructura determinada por la conjunción alturas-duraciones y un medio para confirmar la continuidad lineal de cada voz; por el contrario, *la continuidad de la voz es analizada por la discontinuidad del timbre*. Seguir hablando de voz, incluso hablar de canon, en este contexto, obliga reconocer que si hay algo que mantiene Webern de ambos no es otra cosa que el extracto último.

Desde el punto de vista de la dimensión o número de los medios sonoros empleados, el resultado de nuestro estudio testimonia del “análisis del discurso por el timbre” (Boulez, 1991:546) como particularidad del conjunto instrumental pequeño (aunque constatable en las estéticas musicales estudiadas, no consideramos susceptible de una generalización semejante particularidad); en otras palabras, la oscilación entre *articulación y análisis* como cualidad distintiva de la función del timbre en las músicas analizadas con empleo de la klangfarbenmelodie. Si bien esto es evidente, en el caso de las composiciones de Webern, puede hacerse extensivo a Farben –a pesar del dispositivo orquestal-, si se tiene en cuenta el predominio de combinaciones de instrumentos solistas. En un contexto ajeno a las jerarquías consagradas por la tonalidad, es posible confirmar, además, que el timbre -en estos casos- se vuelve *causa de movimiento*.

En vista de un balance de la función relativa del timbre en las obras estudiadas, conviene dirigir la atención a la relación *timbre-sustrato* desde una mirada de conjunto. Así, el logro alcanzado por Schoenberg resulta singular si se tiene en cuenta que, en Farben, la unidad de análisis del timbre es extrínseca con relación al sustrato; de este modo, la acción ejercida por tal componente evidencia un consistente grado de autonomía a lo largo de toda la pieza. Esto es posible por el acierto del compositor en la elección de un sustrato que se constituye tan sólo como “sustancia armónica”, por un lado, y, además, por su manipulación de la klangfarbenmelodie en relación con el mismo: desligado de toda unidad de articulación formal de las voces. En las obras de Webern, la unidad de análisis del timbre

alterna entre (a)intrínseca, consustancial, con relación al sustrato; su manipulación de la klangfarbenmelodie fundada en la instrumentación fija *entre* unidades mínimas melódicas - coincidente con la unidad de articulación formal de las voces- incluso afirmando la liberación del timbre confiere al mismo un grado de autonomía relativa; (b)extrínseca, con relación al sustrato; su manipulación de la klangfarbenmelodie fundada en la instrumentación móvil *dentro* de unidades mínimas melódicas confiere al timbre, indudablemente, un grado mayor de autonomía. Más allá de estas constataciones, la significación última de tales manipulaciones solo puede ser aprehendida si se tiene en cuenta la singular concepción weberniana de la *idea*: “La idea es distribuida en el espacio, ella no se encuentra más encerrada en una voz única –esta no bastaría para expresarla-, solo la unión de las voces permite a la idea desplegar plenamente su envergadura”<sup>6</sup> (Webern, cit. por Pasquet, 1990:63). A la luz de este planteo, puede notarse el modo en que el timbre está consustanciado con la idea: es el vector que guía el manejo de la relación espacio-tiempo.

Al cabo de todo lo expuesto, resulta pertinente destacar la conciencia de la noción de *voz*, que todavía se halla presente en la configuración del sustrato en las músicas estudiadas, y la oscilación entre ratificación/cuestionamiento a que se somete la misma por medio de la movilidad del timbre. En el caso particular de Webern, su concepción polifónica aliada a la atomización del timbre le permitió crear, según Boulez, “una nueva dimensión que podríamos llamar diagonal, especie de distribución de puntos, bloques o figuras no en el plano, sino en el espacio sonoro...”<sup>7</sup> (Boulez, 1966:372). Demás está decir que esta dimensión que describe Boulez coincide con el concepto weberniano previamente mencionado.

Por último, el juicio del propio Schoenberg sobre las composiciones con empleo de la klangfarbenmelodie y una evaluación de las primeras experiencias de Webern con las mismas, aparece reflejado en un texto fechado en 1951. Allí, Schoenberg se encarga, primeramente, de desmentir que haya concebido el término klangfarbenmelodie luego de escuchar piezas de ese tipo de Webern. En seguida, recuerda que éste le dio a conocer, en varias ocasiones, piezas con forma *lied* ternaria a las que había adaptado la klangfarbenmelodie (podría suponerse que los hechos referidos datan de 1909, por una referencia a la composición de su Op. 11, que aparece en el texto), algo que Schoenberg descalifica absolutamente por los requerimientos formales específicos que exigirían

---

6 Traducción propia

7 Traducción propia

composiciones con empleo de ese procedimiento, puesto que

deberían tomar en consideración las demandas impuestas por un nuevo factor, los timbres. (...) Es ciertamente de lo más ingenuo pensar que las *Klangfarbenmelodien* serán como canciones ternarias. Las dos no son más parecidas que un scherzo y una fuga. Y ya que yo no podía hacer ninguna profecía, estuve satisfecho de usar la expresión, sin pensar que sería tomada tan superficialmente.<sup>8</sup> (Schoenberg, 1984:485)

---

<sup>8</sup> Traducción propia.

## Bibliografía

- Abromont, C. (1986). "A propos de Farben: invention et figuration dans la pensée musicale de Schoenberg. En *Analyse Musicale*, n° 3, pp.46-50. Paris, SFAM.
- Baquedano, M. (2003). "Timbre y composición – Función relativa del timbre". En *Actas del 4to. Encuentro de Investigación en Arte y Diseño*, pp.75-76. La Plata, Facultad de Bellas Artes, UNLP.
- : (2004). "Acerca de la función relativa del timbre en ciertas estéticas musicales del siglo veinte". En *Actas de las I Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, La Plata, Facultad de Bellas Artes, UNLP
- Bartoli, J. (1986). "Écriture du timbre et espace sonore dans l'œuvre de Berlioz". En *Analyse Musicale*, n° 3, 31-36. Paris, SFAM.
- Boulez, P. (1964). *Penser la musique aujourd'hui*. Lausanne, Gonthier.
- : (1966). *Relevés d'apprenti*. Paris, Seuil.
- : (1991) "Le timbre et l'écriture, le timbre et le langage". En Bourgois, Christian, (Ed.) *Le timbre, métaphore pour la composition*, pp. 541-549. Paris, IRCAM.
- Burkhart, Ch. (1973-1974). "Schoenberg's Farben: An Analysis of Op. 16, No. 3". En *Perspectives of New Music*, Vol. 12, n° 1/2, 141- 172.
- Leibowitz, R. (1949). *Schönberg et son école: l'étape contemporaine du langage musical*. Paris, J.B. Janin.
- Pasquet, Y. (1990). Webern – Dans les hauts pâturages weberniens: une analyse du 1er mouvement du *Konzert op. 24*. En *Analyse Musicale*, n°18, 61-67. Paris, SFAM.
- Pistone, D. (1986). "Les alliances de timbres dans les traités d'orchestration français". En *Analyse Musicale*, n° 3, 27-30. Paris, SFAM.
- Rosen, Ch. (1983). *Schoenberg*. Barcelona, Antoni Bosch.
- Schoenberg, A. (1974). *Tratado de Armonía* (tit. or. *Harmonielehre*), trad. Ramón Barce. Madrid, Real Musical.
- : Stein L. (ed) (1984). *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, trans. Leo Black. Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

## ANEXO

A. Schoenberg, Farben, instrumentación, comienzo				
Compás 1*				
Voz 1	Fl	Crn	ing (ídem cc.2-10)	ritmo de blanca
Voz 2	Fl	Tpt	(ídem cc.2-10)	
Voz 3	Cl	Fg	(ídem cc.2-10)	
Voz 4	Fg	Tpa	(ídem cc.2-10)	
Voz 5	Va	Cb	Va CB (ídem cc.2-8) c.9: Cfg Cb Cfg Cb (ídem c.10)	ritmo de negra

\* Los diferentes timbres-colectivos-tipo aparecen encolumnados, según su disposición, dentro de un compás de 4/4.

Fig.1

A. Schoenberg, Farben, instrumentación, compases 13-14				
c.13		14		
Voz 1	Fg	Vn	Tpa	Vn (etc.) ritmo de blanca
Voz 2	Cl	Crning	Ob	Cl (etc.)
Voz 3	Vn	Tb	Fg	Tpt (etc.)
Voz 4	Tbn	Tpa	Tbn	Tpa (etc.)
Voz 5	Tpa	ClBajo	Fg	Tpa ClBajo Fg Tpa ClBajo (etc.) ritmo de negra

Fig.2

A. Schoenberg, Farben, instrumentación, compases 25-29																														
c.25(¡ert.¡26		27		28			29 (etc.)																							
a* b c d e f g h i j k		j		i h g d e c b a			a b c d e f g																							
Voz 1	Fl	Vn	Cl	Crnl	Vn	Va	Ob	Va	Vc	Tpa	Tpt	Tpt	Tpa	Tpa	Vc	Va	Ob	Crnl	Vn	Cl	Vn	Fl	Vc	Fl	Vn	Cl	Crnl	Vn	Va	Ob
Voz 2	Cl	Fl	Ob	Fg	Tpt	Trb	Tpt	Vc	Tpa	Ob	Tbn	Fl	Ob	Tpa	Tpa	Tpt	Fg	Tpt	Ob	Fg	Cl	Vc	Cl	Fl	Ob	Tpa	Tpt	Trb	Trp	
Voz 3	Crnl	Fg	Tpa	Fl	Vc	Ob	Vn	Trb	Fg	Tpt	Vn	Vn	Tpt	Fg	Trb	Vn	Fl	Trb	Tpa	Fl	Crnl	Vc	Crnl	Fg	Tpa	Fl	Vc	Ob	Vn	
Voz 4	Vn	Vc	Fg	Cl	Vn	Tpa	Crnl	Cl	Ob	Ob	Crnl	Clb	Ob	Clb	Tpt	Cl	Clb	Vn	Fg	Tpt	Vn	Va	Vn	Trb	Fg	Cl	Vn	Tpa	Cl	
Voz 5	Tpa	Cfg	Clb	Fg	Tpa	Trb	Trb	Cb	Trb	Cb	Cfg	Cb	Trb	Cfg	Cb	Trb	Cfg	Cb	Trb	Cfg	Cb	Trb	Cfg	Cb	Trb	Cfg	Cb	Trb	Cb	Trb

\*Las letras, encima, identifican diferentes timbres-colectivos-tipo de acuerdo a un orden casi-serial, semejante disposición incluye, eventualmente, permutaciones de a pares y disposiciones arbitrarias.

Fig.3

A. Schoenberg, Farben, instrumentación, compases 32-34						
c.32		33		34		
Voz 1	Vn	Tpa	Fl	Cl	Tpt	Ob (etc.) ritmo de blanca
Voz 2	Fg	Crnl	Tpa	Vc	Trb	Cl (etc.)
Voz 3	Cl	Vc	Va	Fg	Vn	Tpa (etc.)
Voz 4	Va	Trb	Fg	Clb	Crnl	Cb(etc.)
Voz 5	Tpa	Clb	Trb	Va	Cb	Cfg (etc.)

Fig. 4

Arnold Schoenberg, Farben, de *Fünf Orchesterstücke*, op. 16, comienzo

\*) Mäßige Viertel.

2 kleine Flöten.  
2 große Flöten.  
3 Oboen.  
Englisch Horn.  
I II in B.  
3 Klarinetten.  
III in D.  
Baßklarinette  
in E.  
I II.  
3 Fagotte.  
III.  
Kontrafagott.

I II.  
4 Hörner in F.  
III IV.

I II.  
3 Trompeten in B.  
III.

I II.  
4 Posaunen.  
III IV.

Baßtuba.  
Harfe.  
Celesta.

I.  
Violinen.  
II.  
Viola.  
Violoncell.  
Kontrabaß.

II mit Dämpfer  
ppp

II mit Dämpfer  
ppp

Solo ohne Dämpfer  
ppp

Solo ohne Dämpfer  
ppp

Mäßige Viertel.

Webern, *Fünf Stücke* op. 10 nº 1

*Exposición* (compás 1 con anacrusa)

Monodía: Configuración 1 Alianzas móviles de timbres al unísono 3 notas Instrumentación móvil *dentro* de una configuración

Ap + Tpt / Ap + Va + Cel / Ap + Fl

Un timbre común, Ap, en las tres alianzas tímbricas.

*Transición* (c. 2)

Monodía: Configuración 2 Glsp 3 notas

*Medio* (cc. 3-8)

Polifonía: Figuras principales y secundarias a cargo de timbres individuales/alianzas fijas de timbres Instrumentación móvil *entre* unidades mínimas

(cc.3-6)

Parte principal: Configuración 3 Cl 6 notas

Parte secundaria: contrapuntos a) Cel Trino; b) Fl, 2 notas - Vc 2 notas Dos timbres en sucesión; c) Ap – Va / Ap – Vn 3 notas Alianza fija de timbres al unísono a dos voces; d) Tpt 4 notas - Tbn 3 notas Alianza fija de timbres a dos voces

(cc.7-8)

Parte principal: Configuración 4 Vn 5 notas

Parte secundaria: contrapuntos a) Cel Trino (continuación); b) Vc 4 notas - Fl 5 notas Dos timbres por superposición parcial y en sucesión

*Re-exposición* variada (cc. 9-10)

Monodía: Configuración 5 Alianzas móviles de timbres al unísono 3 notas Instrumentación móvil *dentro* de una configuración

Vn + Glsp / Ap + Tpt → Instrumentación: *símil* de la primera nota de la introducción / Vc + Cel →  
Instrumentación: *símil* de la segunda nota de la introducción, aunque elimina el Ap y Vc reemplaza a la Va

*Transición* (cc. 10-11)

Monodía: Configuración 6 Ap 7 notas

*Coda* (c. 12)

Monodía: Configuración 7 Timbres individuales al unísono, por solapamiento y relevo Instrumentación móvil *dentro* de una configuración

Fl / Tpt (solapamiento y relevo de Fl) / Cel

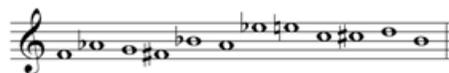
→ Instrumentación: reemplazo de los tres instrumentos distintivos de la exposición, a saber, los dos instrumentos que establecían la cualidad tímbrica distintiva de la primera y tercera notas, Tpt y Fl, son reemplazados ahora en sucesión retrógrada; el último instrumento, Cel, había enunciado la segunda nota de la exposición.

Anton Webern, Fünf Stücke für Orchester op.10 nro. 1

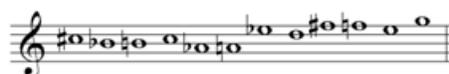
The image shows a page of a musical score for Anton Webern's 'Fünf Stücke für Orchester op.10 nro. 1'. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Flauto, Clarinetto B, Tromba B, Trombone, Celesta, Arpa, Campanelli, Violino, Viola, Violoncello, Fl., Tr-ba, Tr-no, Cel., Arpa, C-lli, V-no, and V.c. The tempo is marked 'Sehr ruhig und zart (♩ = 50)' and 'ritardando'. The score includes various dynamics such as *ppp*, *pp*, *ppp deliziosissimo*, and *ppp*. There are several annotations: a red box labeled '1' around the first few measures of the Violino part; a blue circle labeled '2' around a measure in the Campanelli part; a green box labeled '3' around a measure in the Clarinetto B part; a blue circle labeled '4' around a measure in the V-no part; a red box labeled '5' around a measure in the Tr-no part; a blue circle labeled '6' around a measure in the Arpa part; and a red box labeled '7' around a measure in the Fl. part. The score also includes markings for 'rit.', 'allargando', and 'ritardando'.

A. Webern, *Symphonie*, Op 21 – Series de doce sonidos

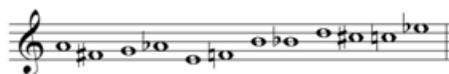
**Original** (Sonidos 7-12: retrogradación transportada, a la quinta disminuida, de los sonidos 1-6) (Canon 2, antecedente)



I 10 (Canon 2, consecuente)



I 6 (Canon 1, antecedente)



O 6 (Canon 1, consecuente)

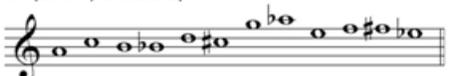


Fig. 6

A. Webern, *Symphonie*, Op 21 Canon 1

Antecedente

- (a) Tpa II 4 notas (metal)
- (b) Cl 4 notas (madera)
- (c) Vc 4 notas (\*) (cuerda)
- (d) Vc 4 notas (\*) (cuerda)
- (e) Cl 4 notas (madera)
- (f) Tpa II 4 notas (metal)

Consecuente

- (a') Tpa I 4 notas
- (b') Cl bajo 4 notas
- (c') Va 4 notas
- (d') Va 4 notas
- (e') Cl bajo 4 notas
- (f') Tpa I 4 notas

\*Las dos últimas notas de (c) son *pivotes*, comunes con las dos primeras notas de (d), ídem en la imitación de ambos miembros.

Fig. 7

A. Webern, *Symphonie*, Op 21 Canon 2

Antecedente

- (1) Ap 1 nota – Vc 3 notas (cuerda)
- (2) Vn II 1 nota – Ap 3 notas (cuerda)
- (3) Tpa II 2 notas – Ap 2 notas (\*) (metal/cuerda)
- (4) Ap 2 notas – Tpa II 2 notas (cuerda/metal)
- (5) Vn I 4 notas (cuerda)
- (6) Ap 2 notas – Va 2 notas (\*) (cuerda)
- (7) Va 2 notas – Ap 2 notas (cuerda)
- (8) Va 4 notas (cuerda)
- (9) Va 2 notas – Ap 1 nota – Va 1 nota (\*) (cuerda)
- (10) Ap 1 nota – Va 3 notas (cuerda)
- (11) Va 4 notas (cuerda)

Consecuente

- (1') Ap 1 nota – Va 3 notas
- (2') Vn I 1 nota – Ap 3 notas
- (3') Tpa I 2 notas – Ap 2 notas
- (4') Ap 2 notas – Tpa I 2 notas
- (5') Vc 4 notas
- (6') Ap 2 notas – Vn II 2 notas
- (7') Vn II 2 notas – Ap 2 notas
- (8') Vc 4 notas
- (9') Vc 2 notas – Ap 1 nota – Vc 1 nota
- (10') Ap 1 nota – Vc 3 notas
- (11') Vc 4 notas

(\*) Las dos últimas notas de (3), (6) y (9) son *pivotes*, comunes con las dos primeras notas de (4), (7) y (10) respectivamente, ídem en la imitación de ambos miembros.

Fig. 8

A. Webern, *Symphonie*, Op 21, comienzo

I

Canon 1 Con  
Canon 1 Ant

Canon 2 Ant

The musical score is for the beginning of Webern's Symphony Op. 21, marked "I" and "Ruhig schreitend (♩=ca 50)". It features the following instruments: Clarinetto, Clarinetto basso, Corni I and II, Arpa, Violini I and II, Viole, and Violoncelli. The score is divided into two systems, with measures 1-7 in the first system and measures 8-14 in the second. Annotations include:

- Green boxes labeled "a", "a'", "b", "c", "c'", "d", "e" highlighting specific musical phrases.
- Purple circles labeled "1", "1'", "2", "2'", "3", "3'", "4", "4'", "5" marking pivot notes.
- Red circles and lines connecting these pivot notes across different instruments, illustrating the canon structure.
- Text annotations: "dos últimas notas son pivotes" (twice) and "dos últimas notas de (b) son pivotes" (twice).
- Dynamic markings such as *mp*, *p*, *pp*, *ppp*, *arco*, and *pizz.*

