

UNA INCURSION POR EL OP. 5 DE ANTON WEBERN

p o r

José Vicente Asuar

Escribir sobre Anton Webern es un oficio peligroso.

Su actualidad nos impide digredir sobre él con el espíritu sereno de quien enfoca una figura cuyos alcances y méritos han quedado claramente establecidos en el tiempo. Webern es hoy día una interrogante que se abate sobre la nueva generación musical, planteándole un problema de difícil solución: ¿Es un visionario o un impostor? ¿Es un genio portador de un nuevo mensaje estético o una nefasta figura que intenta conducir a la música por el camino de un cerrado academismo matemático que la prive de muchas de sus virtudes en el terreno de la improvisación y de la creación puramente emotiva?

En el presente trabajo esta interrogante me conducirá a una encrucijada frente a la cual no podré permanecer indiferente (he ahí el peligro), sino deberé pronunciarme por alguna de ambas perspectivas, pues con Webern no existen términos medios: o se es un ardiente defensor o un fiero impugnador de su obra, y aunque dentro de este conflicto de opiniones mantendré una línea objetiva, las mismas conclusiones que se desprendan de esta incursión me obligarán a afiliarme en alguno de ambos bandos. Es una actitud saludable, porque indica que existe pasión, y donde existe pasión, hay música viva y hay progreso, que es fin que todos perseguimos; luego, comencemos nuestra incursión por ese reino misterioso e inaccesible que es la obra de Webern, confiados en que este poco de tinta derramado en su nombre contribuirá, en el peor de los casos, a conocerlo un poco mejor y, por lo tanto, a aclarar las ideas que, verdaderas o falsas, tengamos sobre su música.

Como no pretendo estudiar a Webern en todos sus aspectos, labor muy superior a las posibilidades del presente artículo y articulista, me contentaré con presentarlo a través de una de sus obras, deduciendo del estudio de ella, algunas de las características más relevantes de su perso-

alidad musical. La obra guía que he elegido es su Op. 5, "Fünf Sätze für Streichquartett" (Cinco movimientos para cuarteto de cuerdas), porque creo que, para la misión que va a cumplir, ofrece varias ventajas: En primer lugar, es una obra muy poco conocida dentro de la producción de Webern, que no significa una culminación dentro de su obra global ni tampoco el inicio o el fin de una nueva concepción estética. El Op. 5 es una obra de juventud, escrita en 1909, a la edad de 26 años, cuando Webern ya había pasado el tutelaje de su amigo más que maestro Arnold Schönberg, y que por el año en que fue escrita, pertenece a uno de los períodos más interesantes de la producción musical de este siglo. Está escrita para un cuarteto de cuerdas dividida en 5 movimientos que en total duran aproximadamente 8 minutos, y que por lo descubierto de cada uno de sus elementos, allana un desglosamiento claro y sencillo para el analizador. Este Op. 5, además, está muy lejano aún de la producción dodecafónica de su autor, lo que me exime de entrar en discusiones sobre sistemas, ofreciéndome en cambio la tranquilidad de poder analizar sin compromisos sus partes con un método tradicional, aplicable a cualquier músico de nuestra época no dodecafónico.

Por su brevedad, la forma de cada una de estas 5 piezas funciona con el propósito de presentar una pequeña instantánea emotiva; una situación de color o de estado de ánimo que se disuelve rápidamente en el tiempo para dar paso a la siguiente y lograr mediante el contraste relativo, el movimiento general de la obra. Y de esta manera, aunque las 5 piezas presentan una independencia temática entre sí, este contraste motor las asocia dentro de la estructuración general de la obra como cinco pequeñas miniaturas unidas por el sutil hilo de la invención y del procedimiento estilístico del autor.

La primera de ellas, "Heftig bewegt" (Violentamente movido), es la más extensa (55 compases) y la más elaborada en su aspecto formal. El autor recurre a tres elementos característicos, desarrollándolos separadamente y en superposición. Estos elementos son: agrupaciones acórdicas, generalmente en dobles cuerdas, tratadas como elemento rítmico y de sustentación armónica; giros sistemáticos en ordenaciones melódicas seriales o interválicas, tratadas en continuo stretto entre los distintos instrumentos; e incisos temáticos sui generis, en que más que un motivo-melodía reconocible, son ordenaciones de notas rítmica y colorísticamente variadas. El comienzo del movimiento es característico en esta esquematización:

Ej. 1.-

Tempo I (♩ = ca 100) *col legno*

VIOLIN I

VIOLIN II

VIOLA

CELLO

Su primera acción es un intervalo de octava aumentada Do-Do # y séptima mayor Fa-Mi, en duplicaciones de Cello-Violín II y Viola-Violín I. Una agrupación acórdica que contiene los cuatro grados presentados anteriormente, subraya en enérgico ritmo sincopado este ambiente interválico inicial. En seguida, el Violín I ataca una serie de 8 sonidos distintos cuya diversidad de fraseo le otorga una variación melódica. El Violín II entra al compás siguiente con la misma serie de 8 sonidos transportada a una novena inferior, mientras la Viola y el Cello sustentan el juego con la prolongación del ritmo sincopado anterior. Toda esta elaboración primera se vaporiza en un stretto en ppp sobre una cuarta ascendente y una séptima mayor descendente (giro interválico sistemático) en los 4 instrumentos, reposando finalmente en la continuación rítmico-acórdica anterior, que concluye el primer período.

Ej. 2.-

VL. 1

VL. 2

VLA.

V.C.

Contrastadamente continúa un corto período donde se presentan dos de estos temas sui generis de que hablábamos al comenzar: El primero lo expone el Cello con un curioso color ambiental en terceras mayores en la Viola:

Ej. 3.-

ALGO MAS CALMADO: TEMPO II (♩ = ca 80)

VLN 1-2

VLA. *sul pont* *ppp*

V.C. *sul pont* *ppp*

El segundo tema es presentado en terceras y sextas por los dos Violines, con un contrapunto en la Viola que sigue una sistematización de grados común al procedimiento general de Webern.

Ej 4.-

muy delicado *pp* *pp* *ppp* *poco rit.* *pp* *pp*

VL. 1. *muy delicado* *pp*

VL. 2. *muy delicado* *pp*

VLA. *ppp*

Termina esta exposición temática con un retorno al tema inicial del Cello con su coloratura correspondiente en la Viola.

Ej. 5.-

VLA. *sul pont* *ppp*

V.C. *sul pont* *ppp*

El movimiento continúa concentradamente basado en los tres elementos anteriormente indicados. Los temas expuestos en el primer

período se repiten a lo largo del trozo, de tal modo variados, que en una primera audición sería muy difícil poder reconocerlos.

El primer tema, ya escuchado en el Cello, tiene su respuesta más adelante en la Viola variado substancialmente en su fisonomía: En el Cello aparece en su registro bajo y *sul ponticello*, logrando un peculiar efecto de color. En la Viola, en cambio, aparece en su registro alto, expuesto en arco, con agregaciones de notas y rítmicamente distorsionado. El ripieno del resto del conjunto varía de la inicial coloratura en terceras *sul ponticello* en la Viola, a una aleación de elementos sistemáticos en el Cello y en el Violín II con un fondo de color dado por la suspensión de un armónico en el Violín I.

Ej 6.-

Tempo II (♩ = 66)

VL. 1 ARCO p

VL. 2 *sul pont.* pizz ppp

VLA. espress pp

V.C. pizz ppp

Comparar con Ej. 3.

El segundo tema, duplicado en terceras y sextas por los dos Violines en su exposición, es contestado con la misma duplicación interválica por el Cello y la Viola, y en este caso la reprise es exacta, melódica y rítmicamente, corrida sólo en un tiempo dentro de la disposición métrica de $\frac{3}{4}$ —en la exposición el tema comienza en el segundo tiempo del compás, y en su repetición comienza en el tercero—, lo cual incide en una acentuación distinta de la frase que Webern enfatizó con los signos dinámicos, como puede verse claramente en el ejemplo. El fondo del tema corresponde en ambos casos a la misma figura melódica sistemática (en la Viola en la exposición, en el Violín I en la repetición), variada completamente en su ritmo, pero con la serie melódica formante rigurosamente respetada como, para mayor claridad, podemos ver en un esquema puramente melódico insertado a continuación.

Ej. 7-(a)

VL.1

VL.2

VLA.

V.C.

pp *p* *mf*

ARCO *mf*

p *p*

Detailed description: This is a musical score for a string quartet exercise. It consists of four staves: Violin 1 (VL.1), Violin 2 (VL.2), Viola (VLA.), and Cello/Double Bass (V.C.). The music is written in treble clef for the violins and bass clef for the viola and cello. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures. In the first measure, the violins play a melodic line starting on G4, moving up to B4, while the viola and cello play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second measure continues the melodic line in the violins, with dynamics ranging from *pp* to *p*. The third measure features a dynamic shift to *mf* and the introduction of the word 'ARCO' for the violin parts. The fourth measure concludes the exercise with a final melodic phrase in the violins and a corresponding accompaniment in the lower strings.

(b) (en exposición)

VL. A.

(en repetición)

VL. I.

Ver Ej. 4.

Podríamos continuar detallando el procedimiento de Webern, aprovechando los innumerables ejemplos que encontramos en este primer movimiento, pero, en honor a la brevedad, prefiero pasarlos por alto momentáneamente y caer en el final, que es una preparación interválica hacia la figura Do-Do \sharp de la iniciación del movimiento, lo que da carácter cíclico conclusivo al trozo, mediante una ingeniosa distribución también en stretto.

Ej. 8 -

POCO RIT. - - - - - $\text{♩} = 60$ - - - - - TEMPO $\text{♩} = 100$

VL. 1.

VL. 2.

VLA.

V.C.

El segundo movimiento "Sehr Langsam" (Muy Lento), contrasta notoriamente con la turbulenta nerviosidad del movimiento precedente. Este trozo es como un susurro, una confidencia al oído murmurada por los cuatro arcos con sordina oscilando su dinámica sólo entre ppp y pp. Su carácter es especialmente melódico, y por su brevedad (14

ra el síncopa como figura rítmica principal, acompañada esta vez por una figuración en saltillos que aparece en el Violín I y que nos hace recordar otra vez giros temáticos característicos de Bela Bartok. Este movimiento de líneas nerviosas y entrecortadas, nos remonta a la atmósfera del primer movimiento, y por su extrema brevedad (23 compases de ϕ cor: ($\text{♩} = 84$) nos sugiere un escalofrío, una angustia in crescendo que se resuelve en un final vigoroso, donde el único giro temático es presentado en tutti por los cuatro instrumentos, golpeando finalmente el Do \sharp en *sfff*, que es el tono del pedal inicial del Cello, lo que le confiere a este movimiento la cualidad cíclica común a toda la obra.

El cuarto movimiento "Sehr Langsam", está compuesto de dos períodos claramente diferenciados: El primero consta de 6 compases de una variada coloración. Podemos encontrar en este período recursos típicos del arte de Webern, como el acorde formado por tritono y quinta justa, y el curioso tratamiento canónico entre el Violín y el Cello del quinto compás.

Ej. 11.-

(a) *sord. pizz.* *ppp* *5ª JUSTA* *TRITONO* *in Tpo. sul pont. arco* *pp* *5ª TRIT.*

(b) *sord. sul pont.* *RIT* *ppp* *sord. estremamente calmando* *ppp* *sord. sul pont.* *ppp* *sord. sul pont.* *ppp* *ppp*

El segundo período, de 7 compases escritos, pero también de 6 compases reales, nos presenta una figura melódica de marcado corte stravinskyano con un fondo de extremada variación colorística:

Ej. 12.

Tempo *10 mas delicadamente posible.* sord. *RIT - - - - -* *extremadamente calmado*

VL. 1. *ppp* sord. *sul pont.*

VL. 2. *ppp* sord. *ppp* pizz *ppp* arco

VLA. *ppp* sord. *ppp* arco

V.C. *ppp* sord. *ppp*

El tema —anteriormente tratado en canon—, se presenta nuevamente, pero ahora con una nueva disposición rítmica y reforzado a la octava por el Violín II, la Viola y el Cello, mientras el Violín I dibuja en armónicos el contrapunto dado a conocer por la Viola durante su presentación anterior. Finaliza con el acorde formado por quinta y tritono, ya conocido en el primer período del trozo y con una sucesión interválica característica, que ya había sido empleada como puente entre ambos períodos y como resolución del giro temático con que comenzó el segundo período.

Ej. 13.

tempo *rit.* *tempo*

VL. 1. *ppp* sord. *sul pont.* *ppp* *sul pont.*

VL. 2. *ppp* sord. *ppp* pizz arco *ppp* *ppp* *suelto*

VLA. *ppp* sord. *ppp* pizz *ppp*

V.C. *ppp* sord. *ppp* pizz *ppp*

Como vemos, Webern utiliza una limitada cantidad de breves pinceladas distribuidas graciosamente a lo largo del trozo, sin caer jamás en lo matemáticamente previsible, sino variadas constantemente con una inventiva que nos habla elocuentemente del ingenio creador del autor, y es tal la unidad y concentración de elementos, que no podemos encontrar una sola pieza en la construcción que no forme parte de los recursos en juego.

El último movimiento, "In zarter Bewegung" (Con delicada movilidad), es quizás el más interesante desde un punto de vista analítico, pues nos ofrece innumerables sutilezas que sorprenden por su carácter profético, dada la época en que fue escrito. Formalmente presenta también dos períodos, aumentados por un pequeño puente que conduce a la coda final. La economía de medios es nuevamente su principal característica, ya que recurre constantemente a una figuración acordal que se presenta variadamente en todo el trozo. El acorde motor reúne la interválica tritono-cuarta-tercera, variada a veces a tritono-quinta-tercera o a tritono-cuarta-segunda, o sea, es el mismo acorde aumentado y disminuido, pero teniendo como intervalo base el tritono, el cual se presenta horizontal y verticalmente confiriendo una peculiar unidad armónica al trozo.

El movimiento se desenvuelve en un ambiente de delicada suavidad con los instrumentos dinamizados en ppp y pp, persiguiendo una búsqueda colorística que no tiene parangón en otra obra de esa época. En líneas generales, puede observarse que este trozo es la culminación de todos los procedimientos esbozados por Webern en los movimientos precedentes, los cuales, muy sutilmente, en un proceso de desarrollo tienden a su expresión final en esta hermosa conclusión de una obra, acabada en su género y portadora de ideas y realizaciones que abisman por lo ilimitadas de sus perspectivas.

Después de este primer vistazo a los "5 movimientos para cuarteto de cuerdas" de Anton Webern, quisiera profundizar ciertos detalles de interés general, por cuanto creo que es imposible para el relator poder describir una obra musical en forma literaria logrando que el lector abarque una completa comprensión de ella. La descripción analítica es ociosa sin una partitura general al lado o un pleno conocimiento de la obra, condiciones que, en este caso particular, creo muy difícil poder cumplir debido a la poca divulgación de la obra de Webern y en especial de su Op. 5. Así, al margen de esta descripción anterior, necesaria para situar la obra, será mucho más provechoso incursionar por otros aspectos que hasta ahora había omitido deliberadamente, que

son generales; y cuya proyección se relaciona con toda la música contemporánea, para extraer conclusiones insospechadas de esta pequeña obra profética.

En primer lugar situemos la obra en el tiempo: 1909, cinco años antes del inicio de la Primera Guerra Mundial, Europa musical vivía bajo el esplendor del postromanticismo. Un muy reducido grupo de músicos como cuya figura central se destacaba Arnold Schönberg, trabajaba silenciosamente en Viena en procura de un nuevo lenguaje de expresión, totalmente desconocidos, aún, tanto en su ciudad como en el extranjero. La avanzada musical "admitida" estaba en manos de Debussy, Strauss, Scriabin, y aquellos que posteriormente serían los encargados de producir la obra musical que le ha correspondido a esta primera mitad del siglo XX, estaban comenzando con sus primeras obras y muchos aún nada habían producido. Ravel había escrito sus primeras obras, entre ellas: *Rapsodie espagnole*, *Gaspard de la Nuit*, *Ma mère l'Oye*, etc. El año anterior Alban Berg terminaba su *Sonata para piano Op. 1*; Igor Strawinsky aún vivía bajo la influencia de su maestro Rimsky Korsakow, muerto el año anterior (1908), sin haber producido todavía ninguna de las obras que lo llevarían a la fama. Milhaud y Honegger tenían en esa época 17 años y aún no habían producido nada. Messiaen acababa de nacer. Albeniz terminaba su suite *Iberia* y Manuel de Falla, su ópera *La Vida breve*. Franz Lehar daba los últimos toques a su *Viuda Alegre*, y Puccini bosquejaba su ópera *La Hija del Far West*, terminada en el año siguiente.

Tal es el marco que rodea a Anton Webern cuando compone sus 5 movimientos para cuarteto de cuerdas. Resalta a primera vista la total incongruencia existente entre la obra de Webern y lo que por costumbre o por gusto de la época se estaba produciendo. Debo confesar que por mucho que he buscado entre esa producción un antecedente, una base aún muy lejana de la que se afirmase Webern para concebir esta obra, no la encuentro. La producción de Schönberg, que es el antecedente más directo que tiene Webern al escribir su Op. 5, distaba mucho en esa época de haber llegado al grado de avance que demuestra Webern. En efecto, si examinamos la producción schönbergiana hasta 1909, vemos que intenta la búsqueda de un nuevo lenguaje, pero a través de una construcción asentada aún en los moldes tradicionales, como es el caso de sus dos primeros cuartetos de cuerdas, el primero en Re menor y el segundo en Fa \sharp menor, o sus *Gurre lieder* o su *Primera Sinfonía de Cámara para 15 instrumentos*. Ni siquiera los esbozos atonales que se

encuentran en los 15 lieder que forman el Libro de los jardines suspendidos, y en las 3 piezas para piano Op. 11, ambas obras escritas en 1908 y portadoras de una nueva perspectiva dentro de la producción de Schönberg, confieren una base de partida para la obra de Webern. Hemos de concluir, pues, que Webern es un caso extraordinario de visionario musical, pero, lo que es curioso, su música ha tenido eco sólo después de la Segunda Guerra Mundial en la obra de los jóvenes compositores actuales, y todo el período comprendido entre las dos guerras, casi medio siglo, su genio permaneció desconocido, escondido entre sus breves páginas etéreas, demasiado sutil para ser comprendido por sus contemporáneos, y sólo después de su muerte (¡Cómo se repite la historia!), al encaramarnos en esta segunda mitad de siglo, su obra ha florecido con todo el esplendor que le es propio, alumbrando el camino que seguirá la generación de esta nueva etapa, cuyos primeros trabajos han demostrado en forma indiscutible la proyección de Webern en la música nueva de nuestros días.

Pero volviendo al Op. 5, incursionemos por otros aspectos interesantes: Su estructura armónica ofrece innovaciones de todo tipo. El encadenamiento armónico ya no obedece a planificaciones tonales, sino responde a una sistematización interválica en la cual hay una constante intención de evitar la repetición de una nota. Genera de esta manera acordes extremadamente complejos, imposibles de ser analizados con un criterio tonal, entre cuyos intervalos existe la preponderancia del tritono, séptimas y segundas, o sea, los intervalos más tensos de nuestra escala, y que Webern los utiliza como sonoridades estables sin necesidad de resolución.

En pasajes donde existe una voz que canta, ésta se desarrolla esquivando las notas del acorde sustentador, produciendo una bivalencia armónica semejante a la que explotarían posteriormente los politonalistas. (Ver ejemplo 12).

Otra fase de su conducción armónica es la franca politonalidad, tratada en sentido espacial como planos armónicos distintos que se superponen simultáneamente. Un ejemplo típico de este tratamiento es el comienzo del quinto movimiento, en el cual el Cello dibuja un acorde figurado de La mayor-menor, mientras los Violines se mueven en acordes de séptima (Mi \flat Si, La, Mi menor, Fa \sharp menor, etc.), en que la sensible juega el papel de disonancia no resuelta, y la Viola rellena este conjunto con una interválica de séptima perteneciente a otro plano sonoro, completando la concepción espacial del trozo. Otro

ejemplo característico es el final del segundo movimiento, en que la Viola y el Cello sustentan en un acorde de La menor en posición de 6a, la figura temática del Violín II desarrollada en la dominante séptima de La \flat .

Ej. 14.-

(a) *Delicadamente movido*
ca 60 rit. *ca 48* *accl. rit.*

vi. 1 *con sord.* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *pp*

vi. 2 *con sord.* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *pp*

vla. *con sord.* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *pp*

v.c. *con sord.* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *pp*

(b) *rit.*

vi. 1 *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

vi. 2 *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *apenas audible*

vla. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *extinguiéndose*

v.c. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *extinguiéndose*

La melódica está sujeta a un tratamiento tan novedoso como la armonía. No podemos decir que exista un "tematismo" en el sentido tradicional del término, como tampoco podemos mencionar la existencia de un "atematismo" en su sentido revolucionario. Existe una gran cohesión melódica en base a series de notas eternamente variadas en su rítmica y fraseo, siendo interesante señalar que estos incisos melódico-rítmicos, guardan gran semejanza con los que utilizaría Stravinsky en sus obras, que por su típico tratamiento le confieren una unidad de

estilo fácilmente reconocible, con la diferencia que en Webern no son producto de un giro tonal (en muchos casos folklórico o pentatónico) como en Strawinsky, sino su elaboración es más compleja evadiendo la concurrencia a una tónica y quedando suspendidos como partes de una frase incompleta sin inicio ni resolución.

(a) E♭ 3/4
 vl. 1
 vl. 2
 ppp
 pp

Compases 8, 9 y 10 del 2º Movimiento.

(b)
 ppp

Música final de la segunda escena de "Historia de un soldado", de Strawinsky.

En curvas melódicas secundarias, generalmente la línea cantante es el desarrollo de una ordenación interválica expuesta en otro momento en forma vertical, siguiendo el procedimiento empleado más tarde como gran novedad en el sistema de los doce tonos. (Ver ejemplo 11a)

Pero los aspectos armónico y melódico en el Op. 5 no es lo que más interesa destacar al expositor, porque si bien, como hemos visto, son factores ricos en nuevas ideas y novedosas combinaciones, aún pueden considerarse como una evolución más o menos previsible dentro de lo que en estos aspectos se había escrito anteriormente. Hay otras variables que introduce Webern en su Op. 5 que sí son una completa novedad para la música de su época, y aquí quiero detenerme especialmente en nuestra incursión.

Una nueva dimensión que aparece en esta obra es el pulso variante. No pretendo adjudicar a Webern el invento de esta argucia musical que existe desde que se escribe música, pero sí creo que Webern es quien en esta obra por primera vez sistematiza este factor expresivo en base a una eterna variación que rompe la constancia del tempo, adquirida por la tradición.

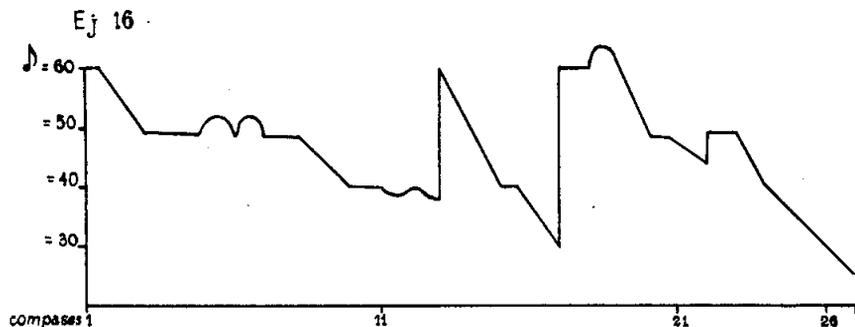
Como pulso variante quiero dar a entender la gestación de un nuevo ritmo interno, subcutáneo, que se superpone al ritmo externo, epidérmico, mediante la alteración del valor divisionario del metro, en

un procedimiento de eterna oscilación entre tempos extremos, adquiriendo las unidades divisionarias (\circ , ♩ , ♪ , ♫ , ...) distintos valores metronómicos, según su ubicación en el discurso musical. Esta nueva base móvil (tempo variado) sobre la cual se levanta la figuración rítmica externa (divisiones del tempo), altera la fisonomía de esta última con un continuo proceso de contracción y relajación (acelerando y ritardando), llegando al auditor la resultante de la composición de ambas fuerzas atractivas.

Dejando a un lado la costumbre impuesta por la tradición, preguntémonos si existe alguna ley natural que exija la isocronía del compás; o sea, al elegir un compás de 4/4, por ejemplo, ¿por qué el valor metronómico de la división debe mantenerse siempre constante? La naturaleza nos enseña que el reposo absoluto no existe. Incluso nuestro pulso sanguíneo varía constantemente excitado por las sensaciones y emociones que continuamente experimentamos; y la música, que es todo sensación y emoción, ¿por qué entonces ha de mantener su pulso constante? Es cierto que el recurso de acelerando y ritardando es empleado continuamente en toda obra musical, pero hasta Webern eran elementos secundarios tendientes en especial a subrayar la forma (el ritardando como fin de frase o período, el acelerando como transición a un nuevo pasaje o como conducción al climax), sin poseer una elaboración propia en su tratamiento. Ya en el romanticismo, con el abundante empleo del rubato y las alteraciones de tempo cada vez más frecuentes en Wagner, Mahler o Debussy, se abría el camino a la liberación del pulso. Webern en su Op. 5, nos ofrece plenamente lograda esta nueva perspectiva, como podemos demostrarlo transcribiendo a continuación un gráfico que muestra las oscilaciones del pulso en el quinto movimiento. Este gráfico, que me parece la manera más clara y breve de señalar el pulso variante sin necesidad de copiar íntegramente la partitura, consta de un eje horizontal en el que por convención he anotado en una misma longitud de trazo cada compás, y un eje vertical donde están anotados los valores que experimenta la unidad de pulso a través de la obra.

Una pieza escrita en pulso constante tradicional, gráficamente estaría representada por una horizontal que cortaría al eje vertical según el valor de la constante. Así, a primer golpe de vista, podemos visualizar inmediatamente todas las oscilaciones que emplea Webern en este trozo,

y sin entrar en mayor análisis, vemos que la horizontal (pulso constante), está prácticamente desterrada de este gráfico.



La inclinación de las rectas (he supuesto que la variación de pulso es lineal, suposición que no introduce error de importancia para los efectos del diagrama), no ha sido dibujada en forma caprichosa, sino el mismo Webern me ha ayudado a determinarlas al colocar en su partitura los valores relativos de la unidad por donde circula la alteración del pulso, demostrando una vez más la extremada precisión de sus anotaciones y la plena conciencia que tenía de este nuevo procedimiento al aplicarlo en su obra.

La próxima conquista de Webern que mencionaré, es la dinami- zación individual de cada sonido, unida a la oscilación constante de la dinámica en torno a un centro energético cuyo criterio general de empleo podemos asociarlo con el seguido en el pulso variante mencionado anteriormente.

Esta dinámica eternamente variada en continuos crescendos y de- crescendos y que en cada frase comienza con una indicación precisa del ataque, es un procedimiento compositivo totalmente nuevo para la época. Nuevamente tendré que reconocer que la utilización del crescendo y el decrescendo, junto al contraste dinámico entre dos notas o dos frases, es procedimiento que se remonta al origen de la música, y que todos los músicos lo han empleado en mayor o menor grado en todas sus obras, ya que se trata de un recurso indispensable para la ex- presión musical; pero el tratamiento que impone Webern en su cons- trucción, dista mucho de seguir los moldes usuales. Aquí cada sonido tiene su propia dinámica y esta dinámica oscila en torno suyo no como un puenteo entre dos dinámicas distintas ni como un contraste impre- visto, sino es un eterno variar valorizando expresivamente el sonido

aislado en un movimiento continuo entre planos de distinta energía sonora que no concede tregua de reposo.

Esta concepción weberniana del culto del sonido y del matiz aislado, se asocia con la valorización esotérica del sonido de ciertas músicas primitivas, especialmente la de China, y, precisamente por este camino exótico, otros músicos como Olivier Messiaen, han llegado posteriormente a un tratamiento compositivo de la dinámica, semejante al que expone Webern en esta obra. Pero en el caso de Webern, la semejanza es casual. El no parte de un deseo de imitación del arte primitivo, sino llega por un método de análisis de elementos musicales a la necesidad de desarrollar separadamente cada variable, para que la síntesis musical comprenda una elaboración de cada parte en extremo refinada.

La manera de variar la dinámica en Webern es extraordinariamente sutil. Su escala de valores reúne graduaciones desde el pppp hasta el sfff, imperando a lo largo de estos 5 movimientos preferentemente los valores ppp y pp con oscilaciones en torno de ellos. (Ver cualquier ejemplo como referencia).

No hay descontrol ni arrebatos temperamentales en Webern al usar este nuevo artificio que tiene en sus manos, sino el tratamiento que utiliza es siempre medido y mantenido dentro de un plan expresivo sumamente delicado.

El color es el próximo objetivo de nuestra incursión. En este campo debo repetir lo anteriormente dicho con respecto al pulso y la dinámica. Es una nueva concepción del empleo del color, ya no como recurso efectista, sino como elemento que en su eterna variación se ajusta a la orientación impresa a las otras variables.

A pesar de utilizar la combinación de cuarteto de cuerdas, o sea, instrumentos de una misma familia y con coloratura individual semejante, en pocos momentos tenemos la impresión de estar escuchando tal como acostumbramos, un cuarteto de cuerdas. La combinación de los cuatro instrumentos en arco, aparece muy rara vez y como producto de una de las tantas combinaciones que se pueden hacer aprovechando los distintos recursos que ofrecen las cuerdas: Arco, Pizzicato, Sul Ponticello, Col legno, Armónicos, Sordina, Glisado, son recursos que Webern los trabaja combinadamente y con un alto grado de diversificación, llegando momentos en que en un solo compás se reúnen simultáneamente varias de estas maneras de tratar a las cuerdas. En un ejemplo extractado de los compases 14 y 15 del quinto movimiento, vemos cómo aparecen superpuestos efectos tales como arco, pizz, sul ponti-

cello, armónicos y col legno, todos ellos con los cuatro instrumentos con sordina y en solo dos compases.

Ej. 17.- *estremadamente calmado* (♩. ca 40)

♩ = 48 rit. *pizz*

VL 1 *con sord.* *pizz* *arco* *ppp*

VL 2 *con sord. espress.* *arco* *pizz* *col legno* *ppp*

VLA *con sord.* *pizz* *ppp*

V C *con sord.* *sul pont.* *pizz* *ppp*

Es digno de mencionar también las extrañísimas sonoridades que logra por medio de trémolo en *sul ponticello* y con sordina, que en registros extremos se aparta completamente de la sonoridad usual de los arcos, logrando hacernos escuchar efectos que parecen “venidos de otros mundos” por lo insólito de su sonoridad y la audacia de su empleo, y en este terreno, la mano del autor parece decidida a presentar en el breve lapso de 8 minutos en que transcurre la pieza, un verdadero inventario de posibilidades colorísticas del cuarteto de cuerdas, a tal punto que no creo pecar de exagerado al decir que los efectos logrados en este Op. 5 no se han obtenido otra vez con la misma densidad y riqueza en otra obra contemporánea.

Finalmente, y para no agobiar al lector con demasiadas conclusiones, me parece que lo más maravilloso de este pequeño fenómeno musical que constituyen los 5 movimientos para cuarteto de cuerdas de Anton Webern, se encuentra en la síntesis de todos estos elementos analizados anteriormente, que, guiados con la soltura y destreza con que Webern los maneja, se ordenan según un nuevo criterio compositivo, que tampoco tiene precedente en su época. Este nuevo criterio compositivo lo podemos definir, a mi juicio, en esquemático y puntillista:

Esquemático en cuanto se refiere a la clara exposición de elementos de trabajo que juegan el papel de protagonistas en la representación musical, la cual acomoda toda su estructura al desarrollo y variación individual de cada uno de estos personajes y a la combinación si-

multánea de ellos, sin incluir nuevos elementos que alteren la hegemonía de esta familia inicial, sobre la cual se sustenta exclusivamente toda la elaboración de cada trozo.

Puntillista en cuanto a la elaboración de estos elementos de trabajo, cuya elección y distribución ha sido previamente esquematizada, y al emplear el término "puntillismo", quiero indicar la meticulosidad de la elaboración, el no dejar nada al azar, algún hilo suelto en este laborioso tejido, sino, como trabajo de relojero, microscópico en su minuciosidad, la eterna variación y combinación de las piezas de este juego en un procedimiento sutil, lleno de trampas para el analizador, pero que no conoce vacíos ni redundancias, sino a cada momento la fina inventiva de su autor idea nuevas situaciones y logra nuevos refinamientos, dentro de una estructuración —fase esquemática— de una total unidad y cohesión.

La densidad de sutilezas de este procedimiento requiere del auditor una concentración máxima, sin reposo posible por largos períodos, de aquí la brevedad de estas piezas que en segundos resumen lo que otro autor de más ampulosidad en su discurso, tardaría minutos, y tal vez horas, en decir. Esta nueva estética, extremadamente concentrada, que no admite concesiones en cuanto a banalidades o divagaciones en el contenido musical, es la más rica herencia que nos deja Webern en su Op. 5. Su fundamento conceptual coincide con aquel que sustenta el sistema de los doce sonidos, que crearía Shönberg 15 años después, en cuanto a la economía de medios y a la sistematización de recursos sonoros. Incluso dentro del mismo procedimiento compositivo encontramos muchos avances a la nueva técnica, como son el tratamiento serial de algunas líneas melódicas, ya mencionado anteriormente, el evitar la repetición de una nota en agrupaciones acórdicas, el empleo del tritono, la séptima y la segunda como intervalos principales, la despolarización de cualquier centro atractivo, la eterna variación, los procedimientos de inversión melódica.

Ex. 18. arco stacc.

vl. I.

v.c.

Compás 7 del Tercer Movimiento

y acórdica,

Ej. 19.-

Compás 17 del V Movimiento

la búsqueda de estructuras simétricas en torno a un eje (exposición, eje central, retrogradación);

Ej. 20.-

Muy calmado (♩ ca 40)

Compases 10 y 11 del V. Movimiento

de donde concluimos que Webern, en su Op. 5, es mucho más dodecafónico que una gran cantidad de obras contemporáneas, que por el hecho de someter su línea melódica a un tratamiento serial con los doce sonidos de la escala cromática, se cobijan bajo la denominación de dodecafónicas, aun cuando su fundamento estético no vaya más allá de un Prokofieff o un Hindemith.

Esta misma actitud de Webern significa también una depuración muy necesaria de todo elemento literario, descriptivo o pictórico en la música, tendencia que en su época peligraba de caer en excesos, y que, sin embargo, encontró en Webern una barrera de contención que no supo de filtraciones de ninguna especie. El lenguaje de Webern se mueve siempre dentro de un dominio puramente musical; los elementos que utiliza y su procedimiento de elaboración, responden a las necesidades de realizar un arte abstracto en esferas donde quizás sólo la música puede llegar, y su posición en este aspecto, una sola en toda su vida y plenamente definida en su Op. 5, es un ejemplo de honradez y dignidad artística sustentada a todo sacrificio, pocas veces igualada en la historia de la música.

Decía al comenzar este artículo, que escribir sobre Anton Webern es un oficio pelagroso.

Hemos visto una sola obra del músico, su Op. 5, pequeña obra maestra que, a pesar de su engañosa pequeñez, se ha abierto ante nosotros cual cofre de prestidigitador, brotando de su interior inagotable caudal de riquezas de la más alta ley musical, labradas por la fina mano del artista para deleite de aquel que tiene ojos para verlas y oídos para escucharlas.

La hemos elegido deliberadamente entre las menos conocidas y representativas de su producción: una obra de juventud que, por el año en que fué escrita, sería normal que presentara inseguridad en el oficio e influencia de los estilos en boga, y hemos visto que Webern no sólo no incurre en las vacilaciones previsibles por su edad, sino, además, se anticipa a su época iniciando un camino de perspectivas ilimitadas para los músicos de una generación posterior, dejándoles como mejor herencia el ejemplo de su sacrificio personal, evidenciado en el renunciamiento a toda futilidad y virtuosismo, en la economía de medios conseguida sin concesiones de ninguna especie, en la unidad de su obra, que desde su Op. 1 hasta su Op. póstumo, es una línea que no conoce comienzos vacilantes ni desviaciones ni virajes imprevistos, y en su bregar de genio solitario, consciente de sus dolorosas renunciaciones y privaciones.

Así comprendemos que aquel que ha logrado vencer los prejuicios adquiridos y franquear los innumerables obstáculos que impiden penetrar en ese mundo hermético, cruelmente perfecto, exquisito en su elaboración, que constituye la obra de Webern, sólo puede profesar una apasionada admiración ante la magnitud colosal de su obra, admiración

que, por la actualidad del objeto tratado, no puede ser sino polémica y combativa.

Esta ha sido la actitud del músico contemporáneo, que ha alzado voces desde todas partes del mundo para honrar la memoria del ilustre músico, y quisiera terminar esta incursión, reproduciendo la más autorizada de todas ellas, la de Igor Strawinsky, normalmente escéptico al hablar de sus contemporáneos, quien pidió prolongar el segundo número de "Die Reihe", dedicado a Anton Webern, en el décimo aniversario de su muerte, con estas palabras:

"The 15 of September 1945, the day of Anton Webern's death, should be a day of mourning for any receptive musician.

We must hail not only this great composer, but also a real hero. Doomed to a total failure in a deaf world of ignorance and indifference, he inexorably kept on cutting out his diamonds, his dazzling diamonds, the mines of which he had such a perfect knowledge". Igor Strawinsky (signature) June 1955.

"El 15 de septiembre de 1945, el día de la muerte de Anton Webern, debería ser un día de duelo para cualquier músico sensible.

Debemos saludar no sólo a este gran compositor, sino también a un verdadero héroe. Condenado a un completo fracaso en un mundo sor-do por la ignorancia y la indiferencia, él continuó inexorablemente labrando sus diamantes, sus deslumbradores diamantes, de cuyas minas tenía tan cabal conocimiento". Igor Strawinsky (firma), junio de 1955.