
INFLUENCIA DE LA MÚSICA DE ANTON WEBERN EN LAS VANGUARDIAS MUSICALES EUROPEAS DE LOS AÑOS CINCUENTA DEL S. XX

Alicia Díaz de la Fuente

MONOGRÁFICO

Valorar las consecuencias artísticas, filosóficas, sociológicas o de cualquier otra índole que se derivan de la obra artística de un creador resulta siempre una tarea compleja, cuando no imposible. Y es que el arte despliega su inmanencia a través de las infinitas miradas de cuantos se aproximan a él, provocando resonancias donde ni tan siquiera el propio creador pudo llegar a imaginar. Si además tenemos la pretensión de traducir en palabras alguna de estas experiencias, la misión se torna aún más difícil. El arte, por suerte, desborda todo intento de definición. El arte crea mundos, el lenguaje puede, a lo sumo, narrarlos.¹

Pero si, además, la obra a la que nos referimos posee la esencialidad que define a la música de Anton Webern las dificultades se multiplican aún más. La austeridad de su música, la limitación deliberada de los recursos, los infinitos modos como éstos se vinculan entre sí, la forma como se concentra el sonido haciendo de cada instante una aventura sonora, obligan al oyente a extremar su atención en todo momento, otorgando a cada pequeña variación dinámica, a cada matiz tímbrico, a cada respiración, la importancia de un gran acontecimiento. Quizás es por esta concisión extrema, donde cada elemento resulta imprescindible, por lo que la música de Webern se resiste a revelar fácilmente sus misterios, pero, quizás, es también gracias a esa esencialidad por lo que muchos músicos han bebido de sus fuentes y aun hoy podemos seguir hablando de ella.

Adorno, en un artículo sobre Anton Webern,² nos recuerda cómo una vez Alban Berg dijo que el tiempo de Webern no llegaría hasta dentro de cien años, añadiendo que entonces la gente tocaría su música tal como hoy lee las poesías de Novalis y de Hölderlin. Es difícil valorar hasta qué punto somos en la actualidad capaces de comprender su música, pues, como dice Adorno,

¹ Nelson Goodman estudia la singularidad de los lenguajes artísticos en *Los lenguajes del arte*. Seix Barral, Barcelona, 1976.

² Th. W. Adorno, *Impromptus*. Laia, Barcelona, 1985; págs. 57-63.

esa lírica extrema aparece siempre, de modo necesario, como fuera de tiempo; se halla prietamente envuelta en los cotiledones de la extrañeza y la incomprendibilidad, los cuales mantienen alejada de ella la luz demasiado prematura, con el fin de que su crecimiento interior no sufra ningún daño. Podemos consolarnos pensando en el modo en que los Himnos tardíos de Hölderlin se retrajeron frente a los hombres de su época. Así es como se retrae también frente a nosotros la música de Webern: pincha la mano que, demasiado apresurada, intenta tocarla.³

Desde luego nadie puede negar que en las últimas décadas se haya realizado un esfuerzo considerable por superar esa “incomprendibilidad” de un modo responsable, a través de la escucha atenta y el análisis detenido de toda la obra weberniana. Probablemente no podemos aspirar más que a teorías parciales de interpretación; pero, aún así, bien merece la pena seguir la pista a ese mundo sonoro que Webern comenzó a dibujar y que ha servido de punto de partida a corrientes tan aparentemente contrapuestas como el serialismo o la música aleatoria de los años cincuenta del siglo XX.

1. Apertura del signo

Tan sólo con observar el tipo de escritura de cualquier obra de Webern se nos revela un hecho de gran importancia para su comprensión: la enorme proliferación de signos que acompañan a cada instante y que exigen del intérprete sutiles y continuas variaciones de cada uno de los parámetros sonoros. Observemos, por ejemplo, el arranque de la primera de las seis bagatelas para cuarteto de cuerda op. 9:

Ejemplo 1

Mäßig ♩ = ca 60

Violín I
mit Dämpfer V
pp < > p pp

Violín II
mit Dämpfer
am Steg ---
pp

Viola
mit Dämpfer
am Steg -----
pp < > pp

Violonchelo
mit Dämpfer
pp < > pp p

³ *Ibid.*, pág. 57.

Cada gesto está acompañado de una serie de signos que precisan hasta el extremo el resultado sonoro concebido por el autor. Así, por ejemplo, el primer sonido que debe interpretar la viola es un *mi*^b, apoyado, que debe ser atacado arco arriba, con sordina y cerca del puente, con una dinámica suave que debe abrirse hasta un nivel máximo de *pianissimo* y cerrar hasta el nivel dinámico inicial. Recordemos que todo este “universo sonoro” ha de desplegarse a través de la sola duración de esa primera nota, la cual, dada la indicación metronómica propuesta por el autor, ha de durar, aproximadamente, dos tercios de segundo. Parece evidente que la música de Webern haya de ser, necesariamente, breve. Cuarenta segundos dura esta primera pieza. Cuarenta segundos que encierran una infinitud de aconteceres.

La escritura de Webern responde en gran medida a la definición de “signo musical” que Eco nos propone en su “Estructura ausente”.⁴ para Eco la música es un sistema semiótico puramente sintáctico y sin espesor semántico aparente. La gramática que rige la obra de Webern pone muy explícitamente de manifiesto su carácter sintáctico en cuanto al modo riguroso como se relacionan los sonidos, y, entendiendo por ausencia de espesor semántico la unicidad significativa de un signo, hemos de admitir que los signos musicales propuestos por Webern no presentan problema alguno de diferenciación semántica: se garantiza (en una interpretación “idealmente exacta”) una única representación sonora por signo musical. Dentro, claro está, de los márgenes subjetivos en que se desarrollan ciertos parámetros musicales como la dinámica o la articulación. Probablemente sea esta unicidad significativa una de las herencias más evidentes que el serialismo posterior recibirá de la música weberniana.⁵ Sin embargo, y esto resulta paradójico, músicas en contra de la formalización, como la de John Cage, bebieron también, aunque de un modo muy distinto, de este universo sonoro. En primer lugar, la importancia que el silencio toma en la música de Webern anticipa la adoración que Cage rindió a la ausencia sonora tanto como al sonido mismo (el material, decía Cage, es tanto los sonidos como los silencios de una composición).⁶ Cage reveló su intención de llevar a término la consideración positiva del silencio iniciada por Webern y Satie, convirtiendo el silencio en el centro de algunas de sus composiciones.⁷ Por otra parte, a pesar de las íntimas relaciones que subyacen a los distintos elementos de la música de Webern, la autonomía otorgada a cada gesto como consecuencia de su marcada definición permite situar al oyente en un cierto terreno de impredecibilidad. No siempre es fácil crearse expectativas. La música llega a nuestros oídos como la caída de las hojas de un árbol en otoño: el gesto resulta natural, espe-

⁴ U. Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Lumen, Barcelona, 1986.

⁵ Se recomienda, al respecto, la lectura del capítulo X del libro de S. Marchán Fiz “*La estética en la cultura moderna*”. Alianza, Madrid, 1987; especialmente las páginas 237 a 242.

⁶ J. Cage, *Silence Lectures and Writings*. Wesleyan University Press, Hanover, 1961; pág. 18.

⁷ Ll. Barber, *John Cage*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1985; pág. 19

rado, pero nadie puede adivinar cuándo caerá la siguiente hoja. Cage toma esta gestualidad y la vuelve extrema: “en términos musicales cualquier sonido puede producirse en cualquier momento”.⁸ Sin embargo, este modo de concebir la composición termina por cambiar la naturaleza del signo musical, el cual, en manos de Cage, toma un espesor semántico evidente: muchos de sus signos admiten muy diversas interpretaciones. Podemos, así, decir que a partir de la música de Webern el signo musical inicia una nueva aventura: recorre tanto los caminos de la unicidad significativa, de manos del dodecafonismo y el serialismo posterior, como los de la multiplicidad de significados, gracias al empleo de los signos gráficos propios de la música aleatoria.⁹ El campo semántico del signo se vuelve, pues, mucho más extenso.

2. Apertura de la forma

El dodecafonismo weberniano abrió el camino a una nueva concepción formal en la que el propio sonido sería responsable de la constitución de la forma. En el fondo, cuando Schönberg formaliza su nuevo sistema compositivo, la práctica musical de los compositores de la llamada Segunda Escuela Vienesa, y muy especialmente la de Webern, ya había desarrollado, en su quehacer creativo, los principios básicos de dicho método. El logro de Schönberg fue su definición teórica, sentida como una necesidad imperiosa de sistematización que, en ese momento, fue compartida por creadores de otros campos artísticos. Resulta curioso constatar cómo tanto la abstracción geométrica de Kandinsky como el dodecafonismo de Schönberg son el resultado de una búsqueda de científicidad y asentamiento teórico de sus propias prácticas artísticas ya asumidas con anterioridad. En 1922 Kandinsky fue llamado por Gropius para incorporarse a la Escuela de la Bauhaus y poco después comienza a escribir su libro *Punto y línea sobre el plano* en el que se aprecia un esfuerzo importante por sentar las bases para una teoría científica del arte. Por su parte, Schönberg permaneció seis años en un fructífero “silencio compositivo”, antes de que en 1923 surgiera su primera obra dodecafónica, y fue durante estos años cuando teorizó sobre los “nuevos principios de la construcción sonora” con el fin de fijar las bases “científicas” de un nuevo modo de componer. El fruto de estas

⁸ *Ibid.*, pág. 8.

⁹ Recordemos que John Cage fue alumno de Schönberg: “Después de recibir las enseñanzas de Schönberg, sentí profundamente, dice Cage, la necesidad de escribir con doce sonidos, pero lo que me interesaba era no poner en evidencia la serie, sino enmascararla, por más que, tal como entendía esa música, la serie fuera el fundamento de todo el método.” Ll. Barber, *John Cage*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1985; pág. 15. Quizás esta proximidad, no siempre tenida en consideración, entre la música serial y aleatoria fue la que hizo exclamar a Boulez en 1952: “La dirección de la búsqueda de Cage está demasiado cerca de la nuestra como para no tenerla en cuenta” (*Ibid.*, pág. 19)

reflexiones será el llamado “sistema dodecafónico”, que Schönberg sintetizó en una conferencia ofrecida en la Universidad de California, en Los Ángeles, el 26 de marzo de 1941:

[...] La composición con doce sonidos no tiene otra finalidad que la comprensión. [...] Surge de una necesidad: [...] la emancipación de la disonancia. [...] En la mente de todo artista surgirá el deseo de vigilar de manera consciente los nuevos sistemas y las nuevas formas, y también conscientemente querrá conocer las leyes y reglas que rigen esas formas que él concibió “como en sueños” [...] Debe encontrarse, si no con leyes o reglas, por lo menos con sistemas que justifiquen el carácter disonante de esas armonías y sus correspondientes sucesiones.

Después de muchos intentos infructuosos durante un periodo de doce años aproximadamente, senté la base de un nuevo procedimiento de construcción musical, el cual me pareció apropiado para reemplazar esas diferenciaciones estructurales que anteriormente estaban determinadas por las armonías tonales. Llamé a este procedimiento *Método de composición con doce sonidos*, con la sola relación de uno con otro. Consiste este método, principalmente, en el empleo exclusivo y constante de una serie de doce sonidos diferentes. Esto significa, por supuesto, que ningún sonido ha de repetirse dentro de la serie, en la que estarán comprendidos todos los correspondientes a la escala cromática, aunque en distinta disposición. En ningún aspecto existe identidad con aquélla. [...] De la serie básica se derivan automáticamente tres series adicionales: 1) la inversión; 2) la retrogradación, y 3) la inversión retrógrada. [...]

Las posibilidades de adaptar los elementos formales de la música –melodías, temas, frases, motivos, figuras, acordes– a una serie básica son ilimitadas. [...] La mayor ventaja de este método de composición con doce sonidos estriba en su efecto unificador. [...] ¹⁰

Como ya se ha comentado, antes de que el sistema dodecafónico fuera formulado latían en la música de Webern muchos de sus principios. Si volvemos a observar el arranque de la primera de las Seis Bagatelas, constataremos el hecho de que los doce primeros sonidos responden a los principios de construcción de una serie dodecafónica, cualidad que ha de resultar llamativa si consideramos que la obra fue terminada en 1913. Por eso “la fuerte impresión que Schönberg debió recibir al leer estas Bagatelas se comprende fácilmente, pues aún faltaban unos años para su descubrimiento del *Método Dodecafónico*, cuando Webern, con esta obra, apuntaba claramente hacia su esencia. Así lo explicaba él mismo en su conferencia de 1932, al recordar el proceso de composición de las Bagatelas: “Tuve la sensación de que cuando los doce sonidos habían sido enunciados, la pieza estaba terminada”¹¹

Hay que advertir que esta pieza no es una excepción. Podemos analizar cualquiera de sus obras anteriores a la definición, por parte de Schönberg, del sistema dodecafónico y hallaremos respuestas similares. Recordemos, a modo de ejemplo, cómo el primer verso del lied V op. 3 presenta, en los dos primeros compases, y correspondiendo al verso inicial del poema (*Kahl reckt der Baum*), diez de los doce sonidos que componen el total cromático, ofrecien-

¹⁰ A. Schönberg, *El estilo y la idea*. Taurus, Madrid, 1963; págs. 142 a 188.

¹¹ J. I. García del Busto, “Una muerte absurda, una vida vulgar, una obra asombrosa, una huella decisiva”, *Preludio del III Milenio. Ciclo integral de la obra de Anton Webern*, Edición del Festival de Otoño de Madrid 1995. Comunidad Autónoma de Madrid; págs. 29-30.

do, inmediatamente y en correspondencia con el verso segundo, los dos sonidos restantes. Igualmente, en el primero de los cinco movimientos para cuerda op. 5 podemos escuchar, en los dos primeros compases, el total cromático; también los doce primeros sonidos de la segunda de las cinco piezas para orquesta op. 10 podrían muy bien corresponder a una serie construida según los principios del sistema dodecafónico.

Ejemplo 2

Lebhaft und zart bewegt ♩ = ca. 100 *drängend* *poco rit.* *staccatiss.*

Fl.
Ob.
Cl. en Mib
Cl. en sib
Tpa. en fa con sord.
Tpta. en sib
Tbn.
Armonio
Celesta
Arpa
Gisp.
Plato
Trgl.
Vln. solo sin sord.
Vla. sola con sord.
Vlc. solo con sord.
Cb. solo con sord.

Son muchos los ejemplos que podrían citarse, y todos ellos dan buena muestra del espíritu anticipador de estas obras. Además, y esto es, quizás, lo más importante, la presencia en todas estas obras de pequeños gestos que tienen como fundamento intervalos característicos como la 2ª m -especialmente abierta a modo de 7ª M ó 9ª m-, la 2ª M o la 4ª A, confirma que la función estructural de las relaciones motivico-interválicas es fundamental a la hora de organizar el material sonoro.¹² Este hecho resulta esencial, pues gracias a la fuerza de estas relaciones motivico-interválicas la forma musical acaba por derivarse de ellas, renunciándose, por vez primera desde el asentamiento del lenguaje tonal, al empleo de formas preestablecidas. Hay que advertir, sin embargo, que esta apertura formal fue más intuitiva que desarrollada por Webern, y que aún en muchas de sus obras hallamos la presencia de estructuras formales clásicas.¹³ Recordemos, por ejemplo, la Sinfonía op. 21, el Cuarteto op. 22, el Concierto op. 24 o las Variaciones op. 27.

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

[...] el sistema serial ha traído [...] la búsqueda de nuevas formas que sean capaces precisamente de estructurar las nuevas "estructuras locales" generadas por el principio serial. En el universo relativo en que se mueve el pensamiento serial, no se podría pensar entonces en formas fijas [...]. En otra época uno se enfrentaba, por el contrario, con un universo completamente definido por leyes generales, preexistentes a toda obra [...]. Escribir una obra equivalía a inscribirse en un esquema preciso. [...] Todo este andamiaje de esquemas debió finalmente ceder ante una concepción de la forma renovable a cada instante. Cada obra ha debido generar su propia forma ligada ineluctable e irreversiblemente a su contenido.¹⁴

3. Apertura del sujeto

Mucho se ha hablado en los últimos años de la "muerte del autor" acontecida en el arte del siglo XX. Con esta expresión quiere significarse, entre otras cosas, el modo como el empleo de ciertos elementos o técnicas posibilita al artista el tránsito de nuevos caminos que

¹² Véase al respecto la obra de J. Mª García Laborda *El expresionismo musical de A. Schönberg*. Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1989; pág. 26

¹³ Sugerimos, por su interés y claridad, la lectura del artículo "*El universo sonoro del último Webern*" de Mario Ros i Vidal publicado en el número cuatro de *Quodlibet*.

¹⁴ P. Boulez, *Puntos de referencia*. Gedisa, Barcelona, 1984; pág. 74.

de otro modo le estarían vetados, al tiempo que suponen, en parte, la negación de parte de su libertad como creador. Pongamos un ejemplo: cuando Pollock emplea su famosa técnica del "dripping" (goteo de pintura sobre el lienzo) obtiene, soluciones que han de sorprender al propio autor, el cual, probablemente, no habría hallado jamás tales resultados con el empleo de técnicas tradicionales. Pero, al tiempo que el creador se sitúa ante el abismo de lo nuevo, cede parte del control que ejerce sobre su obra, no puede decidir sobre el desarrollo de ciertos elementos; y esta renuncia supone, metafóricamente, un repliegue de su autoría, la "muerte" de su condición creadora. Es el mismo fin que persigue Cage cuando emplea el azar en su música, con la peculiaridad de que, en el caso de la música, el azar "además de afectar al proceso de elaboración de la obra -lo que sería comparable al caso de la pintura que, una vez realizada, quedaba definitivamente cerrada-, puede también ampliar su radio de acción a la labor del intérprete, de forma que, en cada ejecución, una misma pieza pudiera presentar un resultado sonoro diferente".¹⁵

Michel Foucault, en una conferencia ofrecida en el Colegio de Francia en París, en febrero de 1969,¹⁶ explicaba cómo lo esencial del problema no es consignar sin más la desaparición del autor, sino localizar los emplazamientos en los que ejerce su función. La desaparición o difuminación del autor (la "effacement" de Hegel) no es un mero "desvanecerse". Se trata de una cesión que conlleva, generalmente, una nueva apertura por parte del autor. Se trata de una ausencia fecunda que posibilita infinitas presencias. Por eso preferimos la expresión "apertura" a "muerte" del autor. Cada nueva mirada, cada nuevo intérprete, cada nuevo espectador, aporta una visión nueva y libera al arte de la dictadura de una presencia única. Se trata de un "lenguaje infinito", que diría Foucault, donde el autor no es sino una variable más del discurso.

¿Hay algo de esta "difuminación del autor" en la música de Anton Webern? De nuevo hemos de responder que sí, en tanto en cuanto aclaramos que sólo se manifiesta como inicio de un camino clausurado después a través del desarrollo de la música serial y aleatoria. Con el método dodecafónico el compositor elabora una determinada serie que implica la ordenación de los doce sonidos de la escala temperada según ciertas normas bien definidas. Además, dicha serie puede ser transformada a través de diversas operaciones cuasi matemáticas (inversión, retrogradación y retrogradación de la inversión) de tal modo que, finalmente, el compositor dispone de cuarenta y ocho series con las que elaborar su música. Pero, desarrollado este sistema de un modo riguroso, ocurrirá que en muchos momentos el procedimiento oblique al autor a "hacer sonar" determinadas notas contenidas en el desarrollo de cada serie, de

¹⁵ A. Aracil y D. Rodríguez, *El siglo XX: Entre la muerte del Arte y el Arte moderno*. Istmo, Madrid, 1983; pág. 367.

¹⁶ M. Foucault, *¿Qué es un autor?* Revista *Creación* n° 9. Madrid, 1993.

tal suerte que la libertad creadora quedará supeditada al empleo del método. Podemos objetar que cualquier lenguaje artístico posee cierta normativa que mediatiza, en algún sentido, la libertad del autor, pero hemos de reconocer que tal realidad se vuelve más evidente a partir del empleo de procedimientos tan formalizados como el de la música dodecafónica y, aún mucho más, de la música serial. En el caso de la música aleatoria el rasgo distintivo de una apertura de la autoría resulta extremadamente clara, pues, como antes hemos apuntado, además de la aceptación del azar en el proceso compositivo, el creador debe asumir las decisiones que tome el intérprete allí donde la propia escritura se lo permita. De este modo, se convierte el intérprete en auténtico co-creador de la obra. Asistimos, pues, con el dodecafonismo, al nacimiento de un arte donde el sujeto creador se repliega ante el dictado de su propio lenguaje.

4. Apertura de la experiencia estética

Hemos visto cómo la música de Webern anticipa la apertura del signo, la forma y el sujeto creador y cómo dicho proceso continúa desarrollándose después en las principales corrientes musicales de los años cincuenta del siglo XX europeo. El dodecafonismo abre horizontes de posibilidad que cristalizan en la música posterior, dando lugar a posturas tan aparentemente contrapuestas como las de Cage o Boulez. Probablemente, la enorme diversidad propia de este periodo histórico ha propiciado la renuncia a una verdad artística. La mimesis característica del arte clásico está ligada a un principio de verdad, pero, tal y como afirma Derrida,¹⁷

la experiencia estética moderna nos permite apreciar que la inmanencia del arte genera un desplazamiento constante de la interpretación estética. De este modo nos encontramos con que "la interpretación de una obra de arte [...], la búsqueda de la trabazón precisa entre el símbolo y lo simbolizado [...] es una búsqueda sin fin".¹⁸

Cuando el dodecafonismo termina por romper, no sólo en el plano de la praxis -lo cual ya había acontecido en el expresionismo- sino también en el plano de la teoría, con todo rasgo derivado del lenguaje tonal, el oyente se halla, en gran medida, desorientado. La ausencia de elementos estructurales clásicos (como temas o moldes formales preestablecidos) sitúan al receptor en un terreno de impredecibilidad que vuelve más compleja la audición de la

¹⁷ J. Derrida, *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Paidós, Barcelona, 1998.

¹⁸ AA.VV. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Visor, Madrid, 1996. Artículo sobre Nelson Goodman de F. Pérez Carreño; pág. 97 del segundo volumen.

obra. En el fondo, y desde el punto de vista de la experiencia estética, se produce, como ya advirtiera Ligeti en su día, una cierta homogeneidad perceptiva en la música serial y aleatoria. El receptor se ve obligado a implicarse de un modo mucho más vivo en el objeto de su escucha dado que en el lugar de las formulaciones bien asimiladas de la música clásica surge un mundo sonoro cuyo devenir resulta siempre nuevo. En su famoso libro *Obra abierta*, Umberto Eco lo expone de este modo:

Este valor que el arte contemporáneo persigue intencionadamente, que se ha tratado de identificar con Joyce, es el mismo que intenta realizar la música serial liberando al que escucha de los rieles obligados de la tonalidad y multiplicando los parámetros sobre los cuales se organiza y se gusta el material sonoro; es lo que persigue la pintura informal cuando trata de proponer no ya una, sino varias orientaciones en la lectura de un cuadro; es la finalidad de una novela cuando no nos narra ya un solo asunto y una sola trama, sino que trata de llevarnos, en un solo libro, a la identificación de varios asuntos y varias tramas.¹⁹

Todo un giro en el modo de escuchar el sonido que, inevitablemente, mediatiza el resultado de la experiencia estética.

Desde que Webern nos invitó a transitar por los sinuosos laberintos del sonido puro, los límites de la experiencia estética se han abierto de un modo nunca imaginado antes. Como dice muy acertadamente José Luis García del Busto:

No ya Boulez, Stockhausen, Nono y tantos otros maestros de la "nueva música" han extraído decisivas enseñanzas de la música de Webern y la han sentido como principio y apoyo de sus nuevas formas de expresión, sino que incluso Igor Stravinski, el más enciclopédico de los músicos del siglo XX, tantas veces esgrimido como muestra de un lenguaje contrapuesto al de la Escuela de Viena, echó penetrantes miradas al serialismo en su última época y, desde luego, fue al lenguaje de Webern al que más se aproximó. No osaremos, ni por asomo, tratar de menoscabar el mérito histórico que recae sobre Arnold Schönberg como inventor o, mejor dicho, descubridor de un método de composición que convulsionó la música a partir de los años veinte, pero sí nos alineamos con quienes han postulado que, si bien fue Schönberg quien vió lúcidamente los elementos de una nueva manera de concebir la música y supo sistematizarlos en un *Método*, estos elementos se intuyen, laten con más claridad en la música de Webern anterior al "descubrimiento" que en la del propio descubridor. Cabría decir que Schönberg dio herramientas técnicas, útiles para sí mismo y, eventualmente, para cualquier músico que se interesara por esa vía, para, con ellas, poder empezar a hacer una música nueva y distinta; pero esas herramientas sólo habían sido demandadas con claridad por una música anterior a la existencia de las mismas: la que Webern venía haciendo.²⁰

La música de Anton Webern permite apreciar hasta qué punto las lecturas del arte pueden ser infinitas. A través de sus notas la experiencia estética inicia un proceso cuyo final aun no podemos prever. Quizás, emulando a Alban Berg, habremos de advertir de nuevo que la respuesta podría tardar en llegarnos cien años más. ■

¹⁹ U. Eco, *Obra abierta*. Planeta-Agostini, Barcelona, 1992; pág. 130.

²⁰ J. L. García del Busto, *op. cit.*; pág. 22.