

SONIDO Y RUIDO EN LA MÚSICA DE WEBERN *

Regina Busch •

Sonidos y ruidos: ambos se dan en la música; los primeros –como norma general– expresa e intencionadamente, los segundos a menudo de forma involuntaria e imprevista. Trabajar con sonidos es algo que la mayoría de los compositores da por sentado; en el caso de los ruidos, se crean mayores trastornos. Se ignoran o se evitan, se toman en cuenta, se permiten o se incorporan; o, en cambio, se convierten explícitamente en el objeto de la composición.¹ Los sonidos y los ruidos, sin embargo, guardan una estrecha relación; es imposible separar unos de otros. Quien produce un sonido produce también un ruido... y viceversa.

¿Podría decirse que los ruidos son conjuntos de sonidos, organizados o desorganizados, cuyas alturas individuales no se puede determinar con precisión? ¿Podemos, a la inversa, entender que el sonido está inmerso en el ruido, rodeado de ruido, por así decirlo, como por una corte? ¿O acaso podemos considerarlo un “caso excepcional” dentro del ruido: un elemento que se proyecta en único punto prefijado y que se mantiene fijo dentro de una escala, con un comportamiento similar al de los números enteros 1, 2, 3, etc. en una recta? No obstante, también los números –o, en nuestro caso, los sonidos– entre estos puntos se encuentran en puntos fijos. Tal vez sea necesario recurrir a operaciones más complejas para averiguar sus posiciones, pero eso no

* Versión ampliada de una conferencia pronunciada en el simposio *Reihe und System. Aus Anlass des 50. Todestages von Anton Webern (1883-1945)*, Hannover, 19 al 22-6-1995. Publicada como separata de la revista *Die Musikforschung*, año 55. Bärenreiter Verlag, 2002. Las partituras de Anton Webern aquí citadas están publicadas por Universal Edition.

• Regina Busch ha sido profesora de los Cursos de Especialización Musical del Aula de Música de la Universidad de Alcalá.

¹ En ocasiones, se ha intentado catalogarlos o concebirlos de tal manera que se pueda disponer de ellos como de otros tipos de material musical a la hora de componer. Véase, por ejemplo, el artículo de Carol Bérard “*Recorded Noises Tomorrow's Instrumentation*”, en *Modern Music* VI/2 (enero de 1929), págs. 26-29. Un ejemplo más actual es el registro que, según criterios sistemáticos, ha hecho Frank Hilberg de los ruidos en la música de Lachenmann: “*Probleme eines Komponierens mit Geräuschen. Aspekte der Materialbehandlung bei Helmut Lachenmann*”, en *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* núm. 8, marzo de 1995; págs. 25-30. Aquí no podemos mencionar –y, menos aún, analizar en detalle– las diversas obras de compositores contemporáneos o de un conjunto instrumental como PHREN que se adscriben a esta línea.

impide que ocupen un lugar fijo. En principio, tampoco hay diferencia alguna al cambiar de semitonos por cuartos de tonos u otras subdivisiones. Sólo cuando deja de haber una única cifra que define un lugar determinado se trata de algo esencialmente distinto. En lugar de un punto, tenemos una región, un fragmento de la escala; en términos matemáticos: el intervalo entre dos puntos.

Ahora bien, en la realidad las cosas evidentemente no son lineales o unidimensionales. En cuanto algo comienza a sonar, tiene una duración. En el momento en que suena, tiene una duración; mientras suena, tiene una duración; ambos procesos están relacionados. Todo lo que suena, dicho de manera simplificada, tiene un principio, una parte intermedia y un final; la nota aislada también. Es posible que no se pueda determinar dónde -es decir: en qué punto temporal (la mayoría de nuestras demarcaciones temporales conllevan un componente espacial)- nos encontramos exactamente en cada instante, si ya hemos salido del inicio o estamos entrando en la final, o qué extensión tiene la parte intermedia; tal vez el acontecimiento es demasiado breve, y todo parece estar fundido en un solo instante -el famoso instante-.² Con todo, es irrelevante que podamos o no percibir y definir inicio, parte intermedia y final: a pesar de todo, siguen existiendo.

En el caso de instrumentos que deben y pueden producir determinadas alturas, los ruidos suelen surgir al inicio del sonido. Tampoco la parte intermedia está siempre libre de ruidos, pero el instrumentista se esfuerza en que así sea (hay que afinar bien las notas, mantener la afinación y tratar de reducir los ruidos del ataque en la medida de lo posible). En los instrumentos de viento, este inicio -ataque- suele oírse con más claridad que en la cuerda o al cantar (con los consiguientes problemas); en algunos instrumentos de percusión coincide práctica o totalmente con el propio acto de producción del sonido.³ A menudo, el ataque se fuerza y se hace audible a propósito, también en las cuerdas y las voces; los acentos, apoyaturas, *sforzato*, *pizzicato*, la articulación de los ataques, etc. pueden repercutir en el comienzo y la forma de producción del sonido, en "cómo suena", y eso es precisamente lo que muestra lo característico y particular del correspondiente instrumento. En cualquier caso, el sonido sin ruido es imposible. Ni siquiera quienes consideren únicamente el "sonido puro" o la "sonoridad pura" podrán (o querrán) escapar de él.

Cuando hablamos de inicio, fase intermedia y final, no sólo estamos determinando la duración de un sonido, es decir su extensión en el tiempo. Se dice que los sonidos tienen un

² [N. de la T.] Probablemente se refiere al ideal de que "el arte tiene la capacidad de convertir el instante en algo eterno" expuesto por Goethe, que a su vez recoge uno de los principios esenciales del arte clásico.

³ En el caso del piano, sin embargo, el acto de producción del sonido y su resultado son dos momentos separados, puesto que el golpe sobre la tecla no da directamente en la cuerda que ha de vibrar, sino que, por lo pronto, requiere una "traducción" del movimiento mediante el correspondiente mecanismo, lo cual reduce la posibilidad de influencia directa.

determinado volumen o cuerpo, o que están articulados de tal o cual manera: eso es lo que los caracteriza como elementos pluridimensionales con cualidades “espaciales”. Querer definir estos elementos, complejos por naturaleza, mediante datos y coordenadas parece un contrasentido; pretender, además, no perder de vista su relación con el ruido, imposible... y para qué hablar siquiera de su posición dentro del contexto musical.

El hecho de que el sonido es susceptible de ser descompuesto en componentes fue, en su día, una de las condiciones previas del concepto de serialización, aunque, entretanto, hablar de parámetros del sonido se ha convertido en algo natural y muy extendido, si bien es cierto que se opera con términos un tanto difusos. Un estudio pormenorizado del sonido y el ruido en la música de Webern puede ofrecernos algún punto de referencia a la hora de formarnos una idea más clara de los sonidos y sus propiedades, así como términos más precisos con los que describirlos. Pues sigue siendo cuestionable si se puede sostener esa “concepción paramétrica del sonido”, es decir, si basta con definir los sonidos a través de los índices resultantes de la medición de aquellos parámetros que aparentemente los componen.

* * *

A estas alturas, es sabido –sobre todo por los trabajos de Reinhold Brinkmann, Felix Meyer y Anne Shreffler sobre las piezas opp. 8-13 de Webern, o por las observaciones que hace Claudio Abbado en las dos versiones de las Piezas para orquesta op. 6 (de 1909 y 1928)⁴ que Webern reelaboró parcialmente algunas de sus composiciones varias veces, en

⁴ En relación con esto véanse los siguientes artículos: Reinhold Brinkmann, “*Ein Webern-Manuskript in Berlin*”, en *Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag* (Tutzing, 1985; págs. 63-71 (op. 9,5), especialmente la página 67); del mismo autor, “*Anton Webern. Eine Situationsbeschreibung*”, en *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozess in der Musik des 20. Jahrhunderts*, editado por Hermann Danuser y Günter Katzenberger [Laaber, 1993; págs. 273-286, especialmente las págs. 282-284 (op. 9, 6)]; Felix Meyer, “*‘O sanfter Glühn der Berge.’ Ein verworfenes ‘Stück mit Gesang’ von Anton Webern*”, en: *Quellenstudien II: Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts*, editado por Felix Meyer (*Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung* 3; Winterthur, 1993, págs. 11-38, especialmente las págs. 27 y ss. y las conclusiones de las págs. 35 y ss.); Felix Meyer, “*Im Zeichen der Reduktion. Quellenkritische und analytische Bemerkungen zu Anton Weberns Rilke-Liedern op. 8*”, en *Quellenstudien I: Gustav Mahler, Igor Stravinsky, Anton Webern, Frank Martin*, editado por Hans Oesch (*Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung* 2; Winterthur, 1991, págs. 53-100, especialmente las págs. 58-61 y 86s.); Felix Meyer/ Anne Schreffler, “*Webern’s Revisions: Some Analytical Implications*”, en *Musical Analysis* 12 (1993) 3, págs. 355-379 (op. 10, op.13); Claudio Abbado, “*Anton Weberns Orchesterstücke op. 6. Eine vergleichende Betrachtung der Fassungen von 1909 und 1928 als Vorstufe der Interpretation*”, en cuadernillo adjunto a la edición facsímil de la partitura autógrafa de la primera versión y del ejemplar para uso del autor de la primera edición, corregido manualmente por Webern, Viena, 1983, págs. 7-11; Reinhold Brinkmann, “*Die George-Lieder 1908/9 und 1919/23 -Ein Kapitel Webern-Philologie*”, en *Webern-Kongress. Beiträge 1972/73*, editado por la Österreichische Gesellschaft für Musik, Kassel, 1973, págs. 40-50.

ocasiones variándolas hasta tal punto que ya no se puede hablar de meros retoques, sino de versiones diferentes. A la hora de editar obras cuya composición se remontaba a diez años atrás o más, se llega a decir que precisamente dichas revisiones permiten vislumbrar claramente los cambios en la concepción musical y estética del propio Webern. La principal tendencia de dichas revisiones parece ser eliminar o al menos reducir todo cuanto pueda considerarse ruido, dando a entender que este proceso es un paso necesario en el camino hacia el dodecafonismo, donde, nuevamente, lo que cuenta son las alturas definidas: individualidades sonoras ligadas a puntos fijos, que han de atacarse con total precisión y mantenerse estables.⁵ Estas reflexiones comportan la premisa de que el ruido y cuanto entra dentro de su ámbito es equívoco e impuro, o así se entiende desde el punto de vista compositivo, y oscurece el contexto.⁶ Además, se sugiere que los ruidos obstaculizan la comprensibilidad, y a la inversa: que la comprensibilidad aumenta cuando los contornos de un sonido están mejor perfilados, si bien aquí estamos barajando un concepto de comprensibilidad que ya no tiene mucho en común con lo que Webern y Schönberg entendían por tal. Por otra parte, en cambio, no se toma en cuenta que los ruidos tienen entidad y carácter propios, equiparables a los sonidos afinados, y que con ellos pueden representarse contextos e ideas musicales con entera claridad y univocidad; sorprendente tesis que, a la vista de la música de las Bagatelas o de las Piezas para orquesta de Webern, merece un análisis más profundo.

A esta tesis quiero contraponer una segunda, a saber, que el ruido, una vez ha entrado en la música, no se pierde o se puede eludir sin más. Los progresos y experiencias que el ruido trajo consigo resultan igual de ineludibles e inolvidables para el compositor, el oyente y el intérprete. Cambian la manera de escuchar, así como el concepto y la conciencia de lo que son los sonidos afinados, al menos en la medida en que las definiciones de sonido y ruido dejan de ser obvias y resulta trivial establecer una frontera entre lo uno y lo otro. Hacia 1910 ya era perfectamente posible componer con ruidos o dentro de ese ámbito del ruido. Cómo suena algo podía ser, pues, objeto de la composición en sí, y no una mera cuestión de instru-

⁵ Estas convicciones podrían haber sido la base de la enmienda que el *Cuarteto Arditti* considera necesario hacer para eliminar una octava en una obra de Webern, concretamente en la última Bagatela (op. 9, 6, c. 8), a pesar de lo que se lee en la fuente y de las pruebas que ofrece el contexto musical. Véase el artículo de Regina Busch, "Oktaven in Weberns Bagatellen", en *dissonanz.dissonance* Nr. 27 (febrero de 1991); págs. 10-12.

⁶ Aquí podría residir el germen del ideal de "timbre neutro" de los primeros serialistas. Véase el cuadernillo que acompaña al disco de *Structures pour deux pianos* de Pierre Boulez, donde el propio compositor expone por qué ha escogido el piano para su composición: "Siempre suena 'bien', no muestra irregularidades molestas, ofrece el más amplio abanico de opciones en lo que respecta al registro y los valores dinámicos, permite las más audaces acrobacias en cuanto a la disposición de las distintas partes, en resumen: es el instrumento con el que uno sueña para un proyecto, una limpieza y una depuración semejantes. Escogí el piano no tanto por sus cualidades directas como por la ausencia de defectos, si se me permite expresarlo así." (LP Wergo, WER 60011, cuadernillo 2).

mentación.⁷ Apoyaturas, armónicos, trinos, *flutterzunge* y otros recursos para transformar el sonido no son accesorios ni disfraces de las alturas que, sin ellos, llevarían una indumentaria “corriente”, “ordinaria”, sino que las notas tocadas *col legno* o en el puente (también aquéllas de la misma altura que otras producidas de otra manera) habrían de considerarse individualidades independientes. Donde Webern –como muy a menudo sucede, y suscitando un especial interés entre los musicólogos– sustituye un “*col legno*” o “*col legno* deslizado suavemente” por un “arco”, “con sordina”, “en el puente”, etc., también tienen lugar cambios en la instrumentación, la rítmica, la articulación y la forma de tocar de los demás instrumentos; y, por lo general, no sólo en el correspondiente punto, sino también antes y después.⁸ Por lo tanto, mientras nuestras observaciones no estén relacionadas con un contexto musical concreto, no debemos sacar conclusiones. Sin mencionar, entre otras cosas, que ni siquiera tenemos suficientes conocimientos acerca de esos puntos en los que Webern vio y, en consecuencia, elaboró de distinta manera el ataque “*col legno* deslizado suavemente” frente a un ataque, por ejemplo, en el puente y con sordina –por seguir dentro de la cuerda–.

Los autores que antes he citado subrayan, además, que Webern, en sus revisiones, suavizó, restringió o incluso eliminó del todo numerosas indicaciones de expresión muy detalladas, como, por ejemplo: “*morendo*”, “*dolcissimo*”, “*molto espressivo*” en la última pieza de las Bagatelas; “*äusserst zart*” (extremadamente delicado); “*mit zartestem Ausdruck*” (con la mayor delicadeza expresiva) o “*so leise als möglich*” (lo más piano posible) en las Piezas para orquesta op. 6 (en éstas cambió también la indicación para las campanas graves “que resueñan en lontananza, apenas audibles” por: “No deben escucharse golpes aislados, sino una especie de susurro ininterrumpido, como si lo trajera el viento”).⁹ Hay quien pretende creer

⁷ Con vistas a la ejecución, es instructivo comparar el uso de determinados recursos de articulación y formas de ataque en los Cuartetos de cuerda de Webern (op. 5 y op. 9) y el op. 3 de Alban Berg. En el cuarteto de Berg, los armónicos, *pizzicati*, *col-legno*, *tremoli*, etc. funcionan como instrumentos de una orquesta y producen efectos de color, luz y sombra. La instrumentación a cuatro voces parece casi la de una orquesta y, sin embargo, no deja de ser un cuarteto de cuerda; en cierto modo, puede considerarse el polo opuesto de la Sonata para piano op. 1, la cual, por firme y manifiesto que sea su carácter de composición para piano, parece invitar constantemente a explorar nuevas posibilidades de despliegue, explicación y ‘concretización’ por medio de la instrumentación. Véase el artículo de Regina Busch “Anton Webern, Fünf Stücke für Streichquartett op. 5”, en *Inventionen* ‘89; Akademie der Künste y DAAD Berlin, 1989, págs. 116-127, especialmente la pág. 118 y ss. A grandes rasgos, Adorno destaca algo similar en la Suite Lírica –y sólo ahí– de Alban Berg: “el timbre del cuarteto [...] tiende a la orquesta”, la pieza parece “siempre deseosa de convertirse en orquesta como por arte de magia”; dice también que, con ese trabajo de instrumentación de la orquesta de cuerda, Berg “desvela el doble sentido de la pieza”. Cierto es que Adorno basa este “doble sentido” en el carácter de “ópera latente” de la Suite. Como acompañante ideal de un “desarrollo que, en este caso, se le ha ahorrado, [...] lleva consigo una orquesta virtual.” Theodor W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, original alemán citado según *Die musikalischen Monographien. Wagner-Mabler-Berg*, editado por Rolf Tiedemann (= *Gesammelte Schriften* 13), Frankfurt am Main, 1971; pág. 453.

⁸ Véanse los posteriores ejemplos 18-20.

⁹ N° 6, c. 16 y ss., número 3. Naturalmente, también habría que tener en cuenta que estos comentarios muestran cierta preocupación por la ejecución de la pieza por parte de intérpretes inexpertos o desganados; de hecho, al principio todas estas piezas permanecieron sin estrenar o causaron un escándalo.

que esta neutralización de la expresión implica también una reducción de los elementos relacionados con el ruido; sin embargo, nos faltan datos precisos para juzgar si esto es así. Es evidente que la reducción de la intensidad expresiva se entiende como una renuncia a lo subjetivo, a lo individual,¹⁰ alimentándose así de nuevo la idea de que “desindividualización”, abstracción y serialización forman una unidad o, cuando menos, están estrechamente vinculadas mediante determinados pasos lógicos irrevocables. Pero tal vez no se trate más que de una proyección *a posteriori*. También Adorno aporta su contribución a esta idea (en el ensayo sobre el primer movimiento del Quinteto de 1907):

Bajo la superficie, ya contiene muchos rasgos que adelantan cómo será el Webern posterior. El principio del desarrollo ya está desposeído de su sustancia en esa sonoridad-en-el-puente que después definirá la atmósfera de toda la instrumentación weberniana. Sin embargo, sobre todo se anticipa la tendencia ascética de Webern, su renuncia a todo lo superfluo, en la escueta, casi cortante y, desde luego, inusual composición para piano, con todas esas octavas.¹¹

Vemos, en efecto, que precisamente ese timbre que, hasta entonces, se enmarcaba dentro del ámbito del ruido (“en el puente”), es al que Adorno atribuye un efecto “des-sustancializador”.¹²

Cabe hacer aquí una muy breve mención de dos campos temáticos que se podrían relacionar con las reflexiones expuestas hasta el momento y que podrían haber favorecido el pensamiento dodecafónico o composición basada en la serie, y, posteriormente, el pensamiento serial: de la desindividualización llegaríamos a la indiferencia entre uno y otro instrumento, a la eliminación de lo característico: si el mismo motivo aparece en distintos instrumentos, ¿qué podremos llamar idiolecto?¹³ También en el caso de Webern se plantea esta pregunta, y, natu-

¹⁰ Cuando no entran directamente en juego ciertos factores personales-biográficos, como exponen los comentarios de Claudio Abbado a las Piezas para orquesta op. 6 (que, según dio a conocer el propio Webern, hacen referencia a la muerte de su madre); 20 años más tarde, Webern ya no quiso que se vislumbraran estas intimidades y por ello eliminó muchas indicaciones de expresión.

¹¹ Th. W. Adorno, “Über einige Arbeiten von Anton Webern”, en *Musikalische Schriften IV: Moments musicaux, Impromptus*, editado por Rolf Tiedemann (= *Gesammelte Schriften* 17). Frankfurt am Main, 1984; pág. 674. La versión para orquesta de las *Siete canciones tempranas* de Berg da pie a Adorno a formulaciones como: “[...] des-sustancialización del sonido. De los defectos del piano surge la virtud de una orquesta cuasi incorpórea, en ningún punto apelmazada en torno a la música, en ningún punto más grande o más pretenciosa que ella; sencillamente clara y en perfecta armonía con la función que ha de cumplir, forjada a partir del propio cuerpo de la música”. *Adorno, Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, pág. 390. Con el término de “des-sustancialización” del sonido conviene, pues, tener cierto cuidado.

¹² Nótese también el comentario de Rudolf Kolisch (en el curso de Mödlinger de 1977) según el cual, en el c. 4 del primer movimiento del Trío de cuerda op. 20, la música, por así decirlo, baja a la tierra (los cc. 1-3, que funcionan como motivo, están llenos de armónicos, apoyaturas y *pizzicati*).

¹³ [N. de la T.] Puesto que la palabra alemana “*Idiomatik*”, que podría traducirse como: idioma particular, idioma individual, o uso del lenguaje particular de un individuo, no tiene equivalente en castellano, considero adecuado tomar prestado este término de la lingüística, que se refiere precisamente al uso particular del lenguaje, a ese “color propio” que le imprime cada individuo.

ralmente, no sólo en la música dodecafónica, como podemos ver en su reelaboración del *Ricercar* de la *Ofrenda musical* de Bach (de 1935): el tema está instrumentado de distinta forma en cada nueva entrada (los instrumentos son distintos cada vez, si bien el principio al que obedecen estos cambios es siempre el mismo).

c. 1	Trombón	Trompa	Trompeta	Trompa	Trombón	Trompa	Trompeta
				+ arpa			+ arpa
c. 9	Flauta	Clarinete	Oboe	Clarinete	Flauta	Clarinete	Oboe
				+ arpa			+ arpa
c. 17	Cl. bajo	Trombón	Fagot	Trombón	Cl. bajo	Trombón	Fagot
				+ arpa			+ arpa
(etc.)							

“Indiferencia” respecto a los instrumentos, sin embargo, también significa “equivalencia”. Todos los instrumentos pueden o deben expresar la misma idea sin tener en cuenta sus respectivas individualidades,¹⁴ lo cual, a su vez, refuerza la tendencia a otorgar a cada cual una función de solista.¹⁵ Y con esto entran en juego conceptos como polifonía, contrapunto y democratización. Ofrecemos a modo de ilustración (pues aquí no es posible entrar en mayores detalles) un breve resumen de las ideas en relación con el tema que nos ocupa que desarrolla el ensayo de Hans Ferdinand Redlich “*Die prinzipielle Krise des Generalbassorchesters*” (“La crisis de principios de la orquesta cimentada sobre un bajo fundamental”). La terminología de Redlich es un tanto burda, aunque merecedora de atención para nuestro análisis: según él, la instrumentación de entonces [1929] está basada en el principio de la orquesta de cámara. La “síntesis del timbre” –un término del *Tratado de instrumentación* de Berlioz-Strauss (1904)–

¹⁴ Así pues, Fritz Vollbach (*Das moderne Orchester in seiner Entwicklung*, Leipzig, 1910) habla de la “aplastante fuerza de la idea principal”, cuando, por ejemplo, en una fuga “el principio de igualdad de todas las voces impone el mismo régimen entre todos los instrumentos”. Original alemán citado según: Giselher Schubert, *Schönbergs frühe Instrumentation*. Baden-Baden, 1975; pág. 60s. En esa misma obra, véanse los comentarios sobre la “mezcla niveladora de los colores” y, con referencia a Carl Dahlhaus (“*Analytische Instrumentation*”, en: *Bach-Interpretationen*, editado por Martin Geck; Göttingen, 1969) lo que dice de lo que compuso Webern sobre la obra de Bach: según Vollbach, Webern despliega las relaciones motivicas de la composición polifónica entre los instrumentos y “con ello se desdibujan incluso aquellas voces cuyas interrelaciones han de destacarse”. No obstante, es posible que en el contrapunto instrumental, a diferencia de la composición vocal, la voz ya no sea una categoría dominante.

¹⁵ En una carta a Alban Berg del 3-9-1929, Webern, a la vista de su concierto en Frankfurt (con *Le Printemps* de Milhaud y la *Serenata* op. 16 de Brahms entre otras piezas), subraya expresamente algunos aspectos: “Las convertiré en piezas enteramente solistas.” Véase también la carta de Webern a Adorno del 18-8-1929 (en *Musik-Konzepte Sonderband Anton Webern I*; Múnich, 1983, pág. 9). Con todo, la afirmación de Webern en la citada carta a Berg: “He descubierto que, en el fondo, los instrumentos me resultan cada vez más indiferentes” no puede considerarse prueba suficiente de un pensamiento serial. Probablemente, la frase responde a la carta anterior, del 28-8-1929, en la que Berg le cuenta detalles de la instrumentación de su *Aria del vino* y escribe lo siguiente acerca del Opus 2 de Webern: “¡¡¡Tu cuarteto!!! Estoy intrigadísimo. Esa maravillosa agrupación. Creo que no podría encontrarse otra agrupación que, con sólo cuatro instrumentos, diera tanto juego.”

es algo que ya no ha lugar en la orquesta de cámara. La “instrumentación por grupos” de Wagner y Strauss se ha ido atomizando progresivamente, el concepto apriorístico –y autocrático– de *tutti* ha cedido en aras del principio republicano de una inaudita igualdad de las voces. La Sinfonía de cámara op. 9 de Schönberg, en la que, por primera vez, un instrumento de viento se contraponen al quinteto de cuerda en completa igualdad de condiciones, da un paso hacia la destrucción de la cohesión de la orquesta basada en un bajo fundamental. Por último, el *Pierrot* de Schönberg (op. 21), muestra la “legitimidad tímbrica original de un pensamiento orquestal polifónico puro”, donde, por vez primera, el piano sirve para neutralizar la tensión entre el timbre de la cuerda y el del viento.¹⁶

* * *

Incluso siendo cierto que Webern, en el camino hacia la música dodecafónica, tratara de reducir o eliminar los factores de ruido de su música con vistas a conseguir alturas claramente reconocibles, es innegable que los ruidos y la experiencia de trabajar con ellos debieron al menos dejar ciertas huellas, dentro de los presupuestos de la composición dodecafónica. En las páginas siguientes, analizaré ejemplos de obras dodecafónicas de Webern en las que aparecen ruidos y elementos próximos a ellos. No será más que una aportación de pruebas; extraer conclusiones será el objeto de una investigación ulterior.

A partir de la Sinfonía op. 21, Webern compone casi exclusivamente con series dispuestas linealmente en paralelo, cuya superposición da lugar a los acordes, por así llamarlos. Incluso las repeticiones de notas son resultado de la “conducción de las voces”. Las series están dispuestas de tal modo que permiten esta forma de proceder. Naturalmente, hay excepciones; y algunas de ellas se producen justo en el campo que nos interesa aquí.

Empleo de percusión; producción de sonidos que tienden al ruido

Pensemos en la producción de timbres próximos al ruido mediante instrumentos de percusión, que producen tanto sonidos de alturas determinada (o determinable) como de altura indeterminada. A esto se añaden diversos métodos para “desnaturalizar” los sonidos que también se utilizan en los demás instrumentos, como *glissando*, trinos, armónicos, *flatterzunge*, trémolo, en el puente, *col legno*, etc. Todos los sonidos producidos a modo de rui-

¹⁶ Hans F. Redlich, “Die prinzipielle Krise des Generalbassorchesters”, en *Pult und Taktstock* 4/4 (sept./oct. 1929); págs. 75-77. Evidentemente, aquí no falta la referencia a Mahler, en cuyas *Kindertotenlieder* y *Das Lied von der Erde* ya encontramos un precedente de todo esto.

En los restantes pasajes, el timbal toca solo y, salvo contadas excepciones, con trémolo. Esta forma de tocar permite alargar la duración del sonido, casi mantener la nota y, de ese modo, facilitar la percepción de la altura. Una única vez coincide el timbal con otro sonido: en el c. 172 (Coda), “duplica” el *re* del clarinete bajo; por medio del redoble del timbal, también esta nota adquiere cierto carácter de ruido, así como más cuerpo y presencia. Ambos *res*, con una misma dinámica y duración, pertenecen, en cambio, a dos formas distintas de la serie.

Ejemplo 2

Variaciones para orquesta op. 30, c. 172

También en el c. 87, el timbre de una nota varía aunque se mantenga una misma altura.

Ejemplo 3

Variaciones para orquesta op. 30, cc. 86-89

El fa_4 de la trompeta, *sf* y *crescendo*, es retomado y prolongado en la misma altura, también *sf* y *crescendo* y *flatterzunge*, por la flauta; las fases iniciales de ambas notas se sola-

pan. Ambos *fas* proceden de distintas formas de la serie, es decir, las dos líneas de voces ([1] c. 83: fl.-fl.-fl. flzg.-vln. 1; y [2] c. 83: vlo.-clb.-vla.-clb.-cl.-tpta.cl./ob.-vln. 2) se cruzan en el c. 87 a la altura del fa_4 , si bien en este punto seguirán manteniéndose diferenciadas mediante la articulación y el ataque, así como por las propiedades características de los dos instrumentos. Con ello se impide que la combinación de flauta y trompeta (no del todo inusual desde el punto de vista de las técnicas de instrumentación) dé lugar a la fusión de los dos *fas*. El proceso tiene lugar en la nota *fa*, o mejor dicho: con ella, y es más que un mero cambio de su timbre o color.

Sólo podemos exponer el contexto de este pasaje -con todo, aún bastante claro- de un modo esquemático. Un análisis más a fondo, entre otras cosas, debería tener en cuenta los siguientes puntos:

- a) la relación entre las dos series lineales en calidad de voz principal (1) y acompañamiento (2);
- b) las premisas de la técnica serial y compositiva; la voz principal está formada a partir de un único tipo de serie (según la tipología de Webern, la número 9 = O.re)¹⁸, mientras que el acompañamiento utiliza dos consecutivas (números 15-16, I.mi b-RI.mi b), que son las que se cruzan¹⁹ en el mencionado fa_4 de la trompeta (12ª nota de la serie I.mi b y 1ª de RI.mi b).
- c) el entorno sólo a primera vista simétrico de dicho punto de intersección de ambas líneas, tomando como eje de simetría la corchea central del c. 87, el único en el que trompeta y flauta tocan juntas;
- d) las alteraciones de esta simetría, imposibles de pasar por alto ni acústica ni visualmente; por ejemplo, la duración de los silencios que siguen a las notas de la flauta y la trompeta respectivamente, la sucesión de los distintos tipos de compás, y, sobre todo, la instrumentación de la figura de semicorcheas: en el c. 86, la toca sólo el clarinete, en el 88, el clarinete y el oboe;
- e) los otros dos puntos de intersección de las voces compuestos por Webern: en los cc. 84-85, la flauta y la viola tocan un re_4 una después de otra, separadas por un silencio; en el c. 88, la voz principal ha pasado de la flauta al primer violín, la fisonomía de la voz principal y del acompañamiento (en el segundo violín) se asemejan, y el segundo violín incorpora su sol_4 a la sonoridad del primer violín.

También en las demás obras es frecuente la combinación de instrumentos de percusión tocando en trémolo con otros instrumentos, si bien no siempre al “unísono”. Voy a seleccionar algunos pasajes del *Augenlicht* op. 26 en los que siempre están insertados en puntos clave de la estructura (véase el ejemplo 4):

¹⁸ [N. de la T.] O.re = serie que comienza en la nota *re* en su posición original (Original); O = forma original de la serie; RO = retrogradación de la forma original de la serie; I = inversión (*Umkehrung*) de la serie; RI = inversión de la retrogradación (*Krebsumkehrung*) de la serie, etc.

¹⁹ Sobre el tema de la “intersección” o de las “notas que se solapan” véase el comentario al ejemplo 11.

Ejemplo 4

Das Augenlicht op. 26, cc. 7-10. Instrumentación (partitura en do): fl., ob., cl. (en si b), saxo alto, tpa. (en fa), tpta. (en do), tbn., timb, arpa, cel., mandolina, timb., glockensp., xil., platillos, coro (sop/c.alt/ten/ b.), cuerda (8 vln., 4 vla., 4 vlo.)

rit. tempo, ruhig

The musical score for measures 7-10 of 'Das Augenlicht' op. 26. It features a variety of instruments and vocal parts. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have the lyrics: 'Durch uns - re off - - - nen Au - gen'. The score includes dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano), and articulation marks like *tr* (trill) and *j* (accents). There are also phrasing slurs and a tempo change from *rit.* to *tempo, ruhig*.

En el c. 8 y siguientes, una nota de la mandolina tocada en trémolo sigue a los redobles del timbal, solapándose con él; en el c. 72 aparecen los mismos instrumentos y modos de ataque en orden inverso. En estos dos compases, 8 y 72 (en la segunda sección de la reexposición), formalmente equiparables aunque diferentes en lo que respecta a la organización de la serie, el timbal y la mandolina tienen un *mi* o un *mi b₅*, que, en cada caso respectivo, proceden de distintas formas de la serie. Para valorar estos pasajes habrá que tener en cuenta el redoble inicial de los timbales sobre un *la*, al que suceden tres notas del arpa que continúan la serie.

En el primer movimiento del Concierto op. 24, los cc. 21 y ss., y el pasaje homólogo en la reexposición, cc. 59 y ss., son los únicos puntos de toda la pieza en los que la flauta toca con *flutterzunge*, como tampoco en los demás instrumentos vuelven a darse ni trémolo ni *flutterzunge*. Así pues, este recurso técnico inhabitual contribuye a la articulación de la estructura, aunque de un modo distinto al de *Augenlicht*: marca un punto culminante del primer grupo temático (o de la sección A). En el c. 21, el motivo de la flauta es el quinto miem-

bro, casi supernumerario de una cadena de tresillos de negra que se mueven entre el viento y la cuerda (véase el ejemplo 5); en la reexposición -de nuevo con la misma nota- introduce la cadena de tresillos (ahora sólo de cuatro elementos).²⁰

Ejemplo 5

Concierto para flauta, clarinete, trompa, trompeta, trombón, violín, viola y piano op. 24. Primer movimiento, cc. 19-23 (partitura en do).

The image shows a musical score for Example 5, consisting of seven staves. From top to bottom, they are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tr.), Violin (Vn.), Viola (Vla.), and Piano. The score is in 4/4 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *ff*. A specific technique is labeled 'Flutterzunge' above the flute staff. The piano part is written in both treble and bass clefs.

En los siguientes ejemplos examinaremos la combinación de notas de la serie con sonidos que no forman parte de ella y son producidos por instrumentos de percusión de afinación indeterminada.

El ejemplo 6 muestra un trémolo de los platillos que se suma a una nota *re* con apoyatura *do* \sharp_3 , tocadas al unísono por saxofón, viola y violonchelo; el trémolo de los platillos termina antes. Los diversos *do* \sharp_3 y *res* pertenecen a una única serie (núm. 28, RI. *ml b*), iniciada por el contralto en el c. 52 y cerrada otra vez por saxofón, viola y violoncello en el c. 59 con un *do* \sharp_4 , pero, además, representan notas sueltas de otros tipos de serie (entraremos en más detalles sobre este pasaje en el epígrafe “*Duplicactones*”, ejemplo 11).

²⁰ Véanse las dos primeras, así como algunas otras notas del siguiente pentagrama trinos en el clarinete en el primero de los Cánones op. 16 (no dodecafónicos).

Ejemplo 6

Das Augenlicht op. 26, c. 58.

(rit.) tempo, sehr fließend

Saxo alto

Beck.

Sop.

Alto

Tenor

Bajo

Vln.

Vc.

Tag er - weckt.

den Tag er - weckt.

mit Dämpfer

arco

Alle mit Dämpfer

p

Una sola vez más vuelven a oírse los platillos en el op. 26: en el último acorde del coro, *a capella*, al final de la obra, encontramos un único golpe de platillos.

El célebre golpe de timbales y platillos del primer movimiento de la Cantata op. 29 (sobre la nota 12 del tipo 9 = O.si \flat), en *fortissimo* y justo antes de la primera entrada del coro, sin duda busca ilustrar el texto: “*Zündender Lichtblitz*” (vibrante relámpago de luz) del c. 13; un segundo golpe, *sf*, sucede al pasaje del texto “*Donner der Herzschlag folgt nach*” (trueno del latido del corazón; c. 30). Los comienzos de los restantes versos están marcados por dos golpes en los vientos y *pizzicato* en la cuerda, y, además, *staccato* y *sf* o *sf*. En cada caso hay dos notas que se duplican varias veces (una séptima mayor): en el c. 18, en lugar de los instrumentos de percusión, es el coro quien también “duplica” los sonidos instrumentales con *sf* y acentos sobre la palabra “*schlug*” (estalló [un relámpago de luz]); en el c. 25, antes de “*Donner*” (trueno), apoyado por el bombo y los platillos.

SONIDO Y RUIDO EN LA MÚSICA DE WEBERN

13 lebhaft getragen $\text{♩} = \text{♩}$ lebhaft $\text{♩} = \text{♩}$ getragen

Fl.

Ob.

Cl.

Cl. bajo

Tpa.

Tbn.

Arpa

Cel.

Timb.

Plato
mit 2 Tellern

Sop.

Alto

Tenor

Bajo

1. lebhaft getragen $\text{♩} = \text{♩}$ lebhaft $\text{♩} = \text{♩}$ getragen

Vn. 1. o. Dpf. Alle pizz.

Vn. 2. o. Dpf. pizz.

Vla. Dpf. ab o. Dpf. pizz.

Vc. Dpf. ab o. Dpf. Alle pizz.

Zün - den - der Licht - blitz des Le - bens schlug ein

Ejemplo 7

Primera Cantata op. 29.
Primer movimiento, cc. 13-19.
Instrumentación (partitura en do):
coro (S/ C/ T/ B); fl., ob., cl. (en
si b), clb. (en si b), tpa. (en fa),
tpta. (en do), tbn., arpa, cel.,
timb., perc. (bombo, platillos,
triángulo), vln. 1, vln. 2, vla., vlo.

Respecto a los siguientes ejemplos, 8 a) y b), vemos que en el c. 6 (como ya sucede en el c. 1), trompeta, trombón, viola y violonchelo forman acordes a cuatro voces; los vientos siempre con redondas y las cuerdas con blancas que entran más tarde. En los cc. 7, 9 y 12 entra el bombo -en el 7 sobre un acorde a cuatro voces en los vientos, en el 9 y el 12 sobre notas aisladas de la trompa y el trombón respectivamente-, siempre con la misma duración,

En el c. 41, las cuerdas sólo tocan en *pizzicato*; en el 42, en lugar del acorde de los vientos aparece un acorde del arpa. A los tres golpes del bombo de los cc. 7-12 les corresponden ahora golpes de triángulo (*sf*, *fff*, sin trémolo), que, sin embargo, dado que el movimiento se acerca al final, en parte dan lugar a nuevas fusiones: el primer golpe con un acorde del arpa (todavía igual que en el c. 7), el segundo coincide con la repetición retardada de la figura de celesta y arpa (c. 44/ 45 y ss.: *sol₄sol₇#₇*); el tercero, a diferencia del c. 12, apoya el acorde final del arpa (obsérvese que, justo antes, entran los platillos y el bombo).²¹

41 *lebhaft rit. tempo* *getragen* *lebhaft rit. tempo* *rit.* *getragen* *rit.*

Fl. *pp*

Cl. *p* *pp* *pp*

Cl. bajo *p* *pp* *pp*

Tpa. *p*

Tpta. *pp*

Tbn. *pp*

Arpa *sf* *p* *p* *ppp*

Cel. *p* *sf*

Bombo *tr* *pp*

Plato *p*

Trgl. *sf* *sf* *ppp*

Coro

1. *lebhaft rit. tempo* *getragen* *lebhaft rit. tempo* *rit.* *getragen* *rit.*

Vn. *pizz. pp* *arco molto f fp* *pizz. pp* *Solo arco* *Alle* *pp*

Vla. *pizz. pp* *pp* *pizz. pp* *Solo arco* *Alle* *pp*

Vc. *pizz. pp* *pp* *Solo arco* *Alle* *pizz. pp* *arco* *pp*

Ejemplo 8b

Primera Cantata op. 29.
Primer movimiento,
cc. 41-47 (de la sección A')

²¹ Véanse también los ejemplos 10 y 13, tomados del op. 29, 2.

Unísonos, duplicaciones

Los unísonos y duplicaciones son recursos técnicos y compositivos que afectan y repercuten en el propio sonido en la altura en la que está. Tanto los mismos como distintos instrumentos ejecutan los unísonos, es decir duplicaciones a la misma altura. Al igual que hemos visto en los ejemplos anteriores, éstas no siempre están justificadas por las reglas del método serial.²² Un ejemplo sencillo de la aparición del unísono por exigencias del método es un pasaje del tercer movimiento del Cuarteto de cuerda op. 28, en el que el propio Webern hace especial hincapié en su análisis de la obra: las duplicaciones de los violines 1º y 2º (c. 42-43) no son ninguna “broma de la instrumentación”, sino consecuencia de la conducción de la serie y de las normas del contrapunto (segundo desarrollo de la fuga).

Ejemplo 9

Cuarteto de cuerda op. 28.
Tercer movimiento, cc. 42-43

wieder gewichtig

Podemos inferir las experiencias acústicas que pudieran haber servido como trasfondo a Webern de una carta a Schönberg del 8 de abril de 1914, en la que describe una interpretación de la Octava Sinfonía de Mahler:²³

Schrecker llevó a cabo la siguiente idea, que, a su vez, le había sido transmitida a través de la señora Mahler: ¡multiplica el número de cantantes en el gran solo de bajo de la segunda parte (*pater profundis*)! Era tremendamente extraño. Al principio no sabía que la idea era del propio Mahler, pero pronto vi con claridad que es una idea magnífica, extraordinaria. Se escuchaba cada semicorchea, todo resultaba tan claro, y se producía

²² El comportamiento de las duplicaciones en la composición serial de Webern será objeto de nuestro análisis también desde otros puntos de vista. Así pues, hemos de suponer que, en la reelaboración de las Piezas para orquesta op. 6, hecha directamente después de la composición de la Sinfonía op. 21 y antes de los proyectos para el opus 22, que está influida por las experiencias de la composición serial y, por lo tanto, de la orquestación pertinente, en ningún caso se eliminaron sin más las duplicaciones. Algunas fueron suprimidas, otras conservadas, y también se añadieron nuevas combinaciones. Véase también la nota 27.

²³ Extractos de la carta en la obra de Hans y Rosaleen Moldenhauer *Anton von Webern*. Zürich, 1980; pág.167.

un sonido de una peculiar aspereza, muy sugerente [el concepto de claridad del sonido que tenía Webern, pues, no se veía afectado por su aspereza]. A esta idea subyace lo que también tú me decías: la voz es un instrumento de la orquesta, o mejor dicho, una voz más en la polifonía o en la pieza en general, y como tal hay que tratarla a la hora de instrumentar la composición. Pienso, por ejemplo, en tu *Pieza para orquesta* [op. 16], cuando orquestas la melodía del trombón con un trombón abierto y dos con sordina en lugar de un trombón con sordina.

En las obras dodecafónicas se dan duplicaciones y unísonos en distintos tipos de formaciones: desde dos instrumentos de la misma familia (en los opp. 26, 29, 30 y 31) hasta combinaciones de 7 instrumentos de diversas familias (llegando a multiplicar una nota hasta diez veces: en el op. 26, c. 47). En las agrupaciones que se limitan a una sola familia, suelen aparecer juntos los instrumentos que también lo hacen en la orquestación tradicional, es decir: flauta/ oboe u oboe/ clarinete, también flauta/ oboe/ clarinete/ clarinete bajo o 2ª violín/ viola; si bien no es así cuando se trata de 2º violín/ violoncello o flauta/ saxofón. En el caso de las cuerdas, se añaden combinaciones de solistas y grupos.

Como vemos en el ejemplo 10, las dos notas de la figura motívica (a su vez, parte del contrapunto a 4 voces) de la mandolina (c. 45; *sfp*, trémolo) o la celesta (c. 46; *sf*) son duplicadas por parejas de instrumentos que casi podrían considerarse como un único instrumento: glockenspiel / triángulo o glockenspiel / tamtam (sólo glockenspiel con notas de la serie). En los pasajes análogos de los c. 11s., 14, 22 y 40-42, las combinaciones son similares: arpa, celesta y mandolina (trémolo) son duplicadas por las parejas glockenspiel / tamtam o glockenspiel / triángulo. La sucesión de estas combinaciones, pues, tiene como resultado el paso (o transición) desde sonidos o complejos de sonidos de una afinación determinada a sonidos indeterminados y difusos que se adhieren a notas de la serie.

Ejemplo 10

Primera Cantata, op. 29. Segundo movimiento, cc. 44-47. Instrumentación (partitura en do): soprano solista; fl., ob., cl. (en si b), clb. (en si b), tpa. (en fa), tpta. (en do), tbn., arpa, cel., perc. (mandolina, juego de campanas, tamtam, triángulo), vln. 1, vln. 2, vla., vc.

The musical score for Example 10 is a page from a larger work, starting at measure 44. It features a variety of instruments and a vocal line. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bass Clarinet) and brass (Trumpet, Trombone) parts are marked with a piano (*p*) dynamic. The strings (Violins 1 & 2, Viola, Violoncello) also play in a piano register. The percussion section includes Mandolin, Guitar, Tam-tam, and Triángulo. The Arpa (Harp) and Cel. (Cello) parts have dynamic markings of *f* and *sf*. The Canto (Soprano soloist) part has lyrics in German: "sen - den. die in sich schon tra - gen dei - ne". The score includes performance instructions such as "Solo" and "m. Dpf." (mezzo-dolce).

El pasaje comentado en el ejemplo, tomado de *Augenlicht* (la combinación de platillos y saxofón / viola / violoncello) está al principio del único interludio orquestal de cierta extensión (cc. 58-64) que introduce el punto culminante (c. 64 y ss.), según la descripción del propio Webern.²⁴

²⁴ En una carta a la poetisa Hildegard Jone, del 15-10-1935: "Oh, mar de la mirada con tu acantilado de lágrimas!" (Es justo el centro de la pieza y, a la vez, su punto de clímax dinámico.), en: *Anton Webern, Briefe an Hildegard Jone und Josef Humplik*, editadas por Josef Polnauer. Viena, 1959, pág. 32. Al mismo tiempo, aquí se dan corres-

RO.mi; c. 60: flauta / oboe / clarinete / violín, el la_3 del tipo 12= RI.sol; c. 61, de nuevo el tipo 46, etc. (nótense también los la_3 con la plica hacia abajo del violín en el c. 60.) Los instrumentos que confluyen en un unísono para tocar notas de una misma serie producen el efecto de un solo instrumento con un sonido muy rico, plural y variable que, a veces, además, es perfilado mediante apoyaturas (véase el c. 59 y ss.).²⁵ Las duplicaciones no son resultado de la conducción de la serie; a menos que considerásemos que el coro, que aquí tiene silencios, está representado en las partes de orquesta de disposición coral. Cierto es que las cuatro formas de la serie de las voces del coro desembocan en las dos del interludio orquestal, sin embargo, este tipo de transvases también se da en otros puntos (por ejemplo, en los cc. 8, 32, 42 y ss. y 91).

Ocasionalmente, la entrada de una nota recibe un acento especial por otros medios:

Ejemplo 12

Variaciones para orquesta op. 30,
cc. 109-111.
Instrumentación: véase ejemplo 1

El arpa y el contrabajo tienen un $mi b_{,1}$. Para el arpa es la última nota de su motivo, la última nota de la serie (la número 11, I.re = n° 6, RO.mi b), para el contrabajo la primera de su motivo y primera de la serie (n° 11, I.mi b = n° 14, RO.mi b). Ahora bien, el $mi b$ no está duplicado más que en el c. 109, pues en el c. 110 ya toca el contrabajo solo. ¿El contrabajo duplica la nota del arpa o es el arpa la que duplica la entrada del contrabajo? Se trata de la transición de la 3ª a la 4ª variación, o sea de una sección liminar que lleva hacia la reexposición del grupo temático principal (que tiene cierto carácter de desarrollo; c. 21 y ss.). La nota duplica-

²⁵ Las apoyaturas pueden modificar la fase inicial de la nota que sigue acercándola al umbral del ruido. No obstante, aunque se trate de notas muy breves, no pueden dejar de considerarse notas verdaderas (y, como tales, notas de la serie) que, según el ulterior desarrollo motivico, pueden convertirse de nuevo en notas tocadas normalmente y con un valor rítmico medido... y a la inversa. Existen numerosos ejemplos de ambos casos, tanto en la génesis de diversos motivos en los bocetos como también en la historia de dichos motivos en las obras una vez terminadas. Aquí no vamos a entrar en mayores detalles a este respecto.

da marca el comienzo de una nueva sección estructural. Desde un punto de vista estricto, la entrada del contrabajo está adelantada (compárese con la duración de los motivos en los cc. 110 y ss.), actuando de bisagra entre las dos secciones. Una extraña forma de enlace en la música de Webern, que, precisamente, no constituye una “transición” elaborada; el típico proceso en el que dos series o motivos se solapan de sus composiciones dodecafónicas. Es sabido que el propio Webern hablaba de intersección cuando, en una composición, dos formas de la serie estaban unidas de tal manera que las últimas notas (hasta 7) de la serie antecedente son idénticas a las primeras de la que sigue, y, efectivamente, también reciben el mismo tratamiento en lo que a la técnica compositiva respecta.²⁶ En tal caso, las notas comunes aparecen una sola vez, y no como es el caso aquí se duplican o multiplican como si fueran notas distintas. Los dos *mi b*, iguales en altura, están expresamente diferenciados uno del otro mediante la duración, el contorno rítmico y la instrumentación; con esto queda suficientemente apoyada su pertenencia a dos partes estructurales que, por más que sean consecutivas, ni desembocan una en otra sin fisuras ni existe mediación alguna entre ellas.

El ejemplo 13 muestra cómo, en los cc. 31 y 32, las dos notas del primer violín duplican respectivamente una nota de los acordes de la cuerda y el arpa, sin que el tratamiento obligado de la serie así lo justifique. Algo similar sucede en los cc. 5-6, y en el c. 11 en el grupo glockenspiel / arpa. Otras duplicaciones son resultado de una conducción paralela de las series. Los cc. 27-31 vuelven, retrogradados, en los cc. 32-36. Pasado el punto en el que la serie recomienza en sentido inverso (la barra de compás entre el 31 y el 32), se dan también traslaciones rítmicas, de modo que las duplicaciones (véanse los cc. 29 / 30 y 33) se convierten en repeticiones. Nótese que también en el texto encontramos paralelismos: “*Wurzel-verwurzelt*” (raíz-arraigado) y “*Helle-Himmel*” (mundo de la luz-cielo).

²⁶ Véase Regina Busch, “*Einige Bemerkungen zur Zwölftonkomposition bei Schönberg, Berg und Webern*”, en *Arnold Schönberg - Neuerer der Musik. 3. Internationaler Schönberg-Kongress*; Duisburg, 24 a 27-2-1993, Actas del Congreso, editadas por Rudolf Stephan, Matthias Schmidt, Sigrid Wiesmann (= *Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft* 3). Viena, 1997; págs. 114-136.

Ejemplo 13

Primera Cantata op. 29.
Segundo movimiento, cc. 28-35.
Instrumentación (véase ejemplo 7)

The musical score for Example 13 is a page from a score for the first cantata, op. 29, second movement, measures 28-35. It features a full orchestral instrumentation including Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Cl. bajo), Trumpet (Tpa.), Trombone (Tbn.), Arpa (Arpa), Cello (Cel.), and Voice (Canto). The score includes various dynamics such as *sfp*, *p*, *f*, *pp*, *ppp*, and *fz*, as well as performance instructions like *rit ... tempo*, *rit ...*, *mit Dpf.*, and *Dpf. ab.*. The vocal line includes the lyrics: "Wur-zeln in das Hel-le stei-gen, bald im Him-mel auch ver-wur-zelt". The score is written in a common time signature and features complex rhythmic patterns and articulation marks.

Repeticiones, *ostinati*

Las repeticiones de notas en un mismo instrumento y las formaciones de tipo ostinato pueden dar más vida o bien afectar negativamente al sonido en su apariencia fenoménica. Modifican la manera de sonar de una nota (y, en relación con ello, su intensidad y, hasta cierto punto, también su duración), bajo determinadas circunstancias, la nota puede incluso abandonar su altura inicial. A este campo pertenece el vibrato. La variación de la altura como tal no es necesariamente relevante, puede atenerse con precisión al semitono más próximo o exceder estos límites con creces. Las duplicaciones a la octava ya no se dan en Webern, a

pesar de que serían posibles por lo que respecta a la técnica serial. No obstante, hacia 1910 ya no son un elemento que se explica por sí solo, y en su música requieren un tratamiento y una justificación especiales.²⁷

Las posibilidades de modificación del sonido abarcan desde las repeticiones de notas en sí,²⁸ pasando por trinos (en el sistema temperado, siempre a distancia de semitono) y otros movimientos de tipo trémolo a distancia de uno o varios semitonos, hasta la octava o intervalos mayores que la octava y que –ya en la música en torno a 1910– pueden adquirir un carácter motivico. La frontera entre el motivo y una figuración por así decirlo “neutra” en cuanto a su contenido motivico ya resulta casi imposible de determinar.²⁹

Antes de continuar, veamos algunos ejemplos de obras no dodecafónicas:

El ejemplo 14 muestra cómo la base de la melodía del violín solista, o bien del trombón con sordina, está constituido por armónicos y trémolos, así como por notas a distintas alturas y en parte articuladas con un alto porcentaje de ruido. La figuración del arpa (al principio) y la celesta (al final), escrita en corcheas a distancia de segunda –es decir: como un trino largo y medido– sólo corresponde a auténticas segundas en la celesta; en el arpa se trata de repeticiones de la misma nota. Las repeticiones aparecen, pues, como un caso excepcional del motivo del cambio de nota (en este caso, tendríamos una alternancia entre dos notas con amplitud cero); una forma de escritura posible gracias al sistema temperado y a la técnica y el tipo de notación del arpa. De hecho, la parte del arpa también podría haberse escrito en notas repetidas, como sucede en otros instrumentos, dejando su ejecución a voluntad del intérprete. O, por otra parte, también podrían haberse escrito como secuencia de *re b / do #*, y entonces ya no darían la sensación de ser la misma figura que la celesta (c. 7 y ss.; trino ascendente), sino lo contrario (un trino descendente). Lo que, a simple vista, puede parecer una mera convención de la notación, en este caso es también un factor determinante de la articulación, es decir: del lenguaje.

²⁷ Las octavas de la flauta del op. 6, 2, cc. 5-8, en la primera versión tocadas por dos flautas cada vez, en la de 1928 por una cada vez, también son un ejemplo único en esta obra.

²⁸ Rudolf Kolisch habla en varias ocasiones de “sombreado”, como en pintura, refiriéndose a las repeticiones sucesivas.

²⁹ Helmut Lachenmann no cuenta la octava de la 6ª Bagatela (op. 9, 6) entre los “aspectos melódicos”, sino que la encuadra dentro de las “características técnicas del instrumento”, junto con trinos, armónicos, *pizzicato*, tocar en el puente, etc., dejando de lado su contenido motivico (latente): H. Lachenmann, “*Bedingungen des Materials. Stichworte zur Praxis der Tberiebildung*”, en *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik XVII*. Mainz, 1978; pág. 96 y figura 4. Encontramos una afirmación similar referida a la música dodecafónica más de 20 años antes en Herbert Eimert, que ya no consideraba adecuado interpretar las séptimas y novenas de Webern sino como “derivados de la segunda menor [...] expandidos en el espacio” que creía “poder coger con las manos [...] dada la manera en que Webern, por así decirlo, coloca los objetos sonoros que configuran dicho espacio como un bastidor directamente en el borde de los agujeros de las octavas”. Herbert Eimert, “*Die notwendige Korrektur*” en *die Reihe 2*. Viena, 1955, pág. 39. Véase también, de Regina Busch, “*Oktaven in Weberns Bagatellen*”.

Ejemplo 14

Cinco piezas para orquesta op. 10. Pieza núm. 3, comienzo a c. 3, y c. 6 hasta el final

III

Sehr langsam und äußerst ruhig ♩ = ca. 40 express. *hp*

The score is divided into two systems. The first system (measures 3-6) is marked 'Sehr langsam und äußerst ruhig' with a tempo of ca. 40. The second system (measures 6-10) is marked 'molto rit. tempo' and 'rit.'. The score includes parts for Trumpets (Tpt.), Trombones (Tbn.), Horns (Horn), Mandolin (Mand.), Guitar (Guit.), Cello (Cel.), Arpa (Arpa), Bombo (Bombo), Tambor (Tambor), Glocken (Glocken), Herderglocken (Herderglocken), Solo Vln. con sord. (Solo Vln. con sord.), Solo Vla. con sord. (Solo Vla. con sord.), and Solo Vc. con sord. (Solo Vc. con sord.). Dynamics include ppp, dim., and verklingend. Performance instructions include 'Sehr langsam und äußerst ruhig', 'molto rit. tempo', 'rit.', 'express. hp', 'alcornoque leise', 'dolce', 'arco', and 'ppp'.

Sin embargo, precisamente de este modo es posible encontrar puntos de referencia estructurales fundamentales, como, por ejemplo, la de la cuarta de las Piezas para orquesta op. 10. En efecto, el motivo de la mandolina del final (ejemplo 15, c. 5 y ss.) es una repetición variada del motivo inicial del mandolina. Lo que se conserva es el contenido propiamente motivico (que siempre es rítmico según la teoría de la escuela de Schönberg) del motivo, suficiente en muchos casos para establecer conexiones de este tipo.

Ejemplo 15 Cinco piezas para orquesta op. 10. Núm. 4

Fließend, äußerst zart $\text{♩} = \text{ca. } 60$ rit... tempo rit... tr^{\flat} tempo

Cl. en si

Tpta. en si con sord.

Tbn. con sord.

Mand. dolce Zeit lassen p pp

Cel. ppp pp

Arpa pp pp

Tambor ppp tempo

Solo Vln. con sord. Fließend, äußerst zart rit... tempo rit... wie ein Hauch ppp

Solo Vla. con sord. pp

En la cuarta pieza del op. 9 (ejemplo 16), las voces secundarias, además de armónicos y *pizzicatos* o repeticiones de notas en el puente, tocan motivos de dos notas o, por así decirlo, pendulan entre dos notas. Lo que de ello resulta no es una especie de felpudo sonoro difuso sobre el que se escuchan las notas articuladas individualmente, sino que todas juntas forman un gran tejido de voces de muy nítida trama. En el penúltimo compás, el segundo violín y la viola terminan con las notas la_3 - $si\ b_3$ y $si\ b_2$ - la_2 respectivamente; los motivos se mueven en sentido contrario, jugando con los límites de la octava y poniendo de manifiesto explícitamente que los acordes resultantes, $si\ b_2$ - la_3 y la_2 - $si\ b_3$ no son octavas. Aquí, como también en los motivos pendulares que exceden la octava, nos damos cuenta de que, en esta música, las octavas ya no son elementos que se explican por sí solos, y que las duplicaciones han dejado de ser una mera cuestión de instrumentación.

Ejemplo 16

Seis bagatelas para cuarteto de cuerda op. 9. Núm. 4, cc. 6-8.

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 6-8 of the fourth bagatelle from Op. 9. The score is written for four staves: Violin 1 (Vn.), Violin 2 (Vn.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). Measure 6 features a first violin part with a triplet of eighth notes and a second violin part with a triplet of eighth notes. Measure 7 shows the first violin playing a single note with a 'pizz.' (pizzicato) marking, while the second violin and viola play a triplet of eighth notes. Measure 8 shows the first violin playing a single note with a 'pizz.' marking, and the second violin, viola, and cello playing a triplet of eighth notes. The word 'verlöschend' (fading) is written below the staves in measures 7 and 8. A 'rit.' (ritardando) marking is placed above the first violin staff in measure 8.

En la música dodecafónica, la repetición de notas y acordes casi siempre es resultado de los recursos que impone la composición con series y tiene una justificación motivica o temática. He aquí algunos ejemplos:

a) Trío de cuerda op. 20, c. 2, violoncello: Uno de los raros casos de repetición como resultado de la conducción de la serie. Surge de la confluencia directa de las formas retrogradada (nº 46) y original (nº 45) de la trasposición sobre *mi* \flat , las dos notas *do* (nota 12 de la forma retrogradada y 1 de la original) no se consideran una única e idéntica (es decir, no hay intersección o solapamiento), sino que se suceden en el tiempo. La pareja de semicorcheas resultante (*do-do*) es tanto el punto de partida para la pareja *mi* \flat -*mi* \flat del c. 6 (también aparece en el cello y también de manera aislada) que introduce la frase consecuente como para las restantes parejas de semicorcheas, figura que constituye el motivo característico de todo el primer movimiento. Con todo, la única de estas figuras que obedece a la conducción obligada de la serie es la repetición del c. 2. En la reexposición, donde se retoman las formas de la serie de los cc. 1-3, brindando la oportunidad de hacer la misma repetición que en el c. 2, Webern no hace uso de ella (c. 42 y ss., viola).

b) Variaciones para orquesta, op. 30, c. 24-26 (et pass.): La repetición de los acordes no está justificada metodológicamente. La serie (nº 1 = *O.la*) y su retrogradación (nº 2 = *RO.la*), respectivamente agrupadas en tres acordes de cuatro notas (*O.la* = ABC; *RO.la* = CBA), aquí están conducidas en paralelo, de modo que la sección B de la serie, en el centro en ambas formas, aparece dos veces. En función del contexto musical, estas dos secciones B se tratan como una misma e idéntica (como un caso específico de intersección) o se repiten; con todo, su sucesiva repetición (ahora c. 24) sigue sin ser justificable como producto natural del desarrollo de la serie.³⁰

c) Variaciones para orquesta op. 30, c. 153-157: Es un claro ejemplo de repetición como resultado del tratamiento serial obligado en dos formas de la serie: 2º violín y viola (*pizzicato*) tocan dos veces consecutivas *mi* \flat / *re* \flat = notas 9-10 de las formas de la serie que se cruzan (*O.sol* / 37 y *U.si* \flat / 43); después otras dos veces *la* \flat / *sol* \sharp (notas 3-4 de *O.fa* / 21 y *I.re* / 27, a su vez, duplicaciones no justificadas en las partes de oboe y clarinete, cc. 155-57).

³⁰ Los artículos de Barbara Zuber (*Gesetz + Gestalt. Studien zum Spätwerk Anton Weberns*. Múnich, 1995; pág. 152 y ss.) y Karlheinz Essl (*Das Synthese-Denken bei Anton Webern*. Tutzing, 1991; pág. 209 y ss.) tratan este pasaje entre otros desde el punto de vista de la estructuración rítmica y describen las relaciones con los motivos que se consolidan en el tema de las Variaciones. Essl, remitiendo a la obra teórica de Schönberg *Grundlagen der musikalischen Komposition*, alude a la relación de complementariedad rítmica de voz principal y acompañamiento. Sin embargo, no hay ninguna obligación ineludible para que los "acordes de acompañamiento" entren en los huecos (en éstos en concreto o en todos) que deja la voz principal (en este caso, el viento madera en los supuestos huecos de primer y segundo violín, c. 24/ 25), ni tampoco dónde exactamente y con qué valores rítmicos lo hacen. Por otra parte, la sucesión de acordes del c. 26 tampoco se puede explicar basándose únicamente en la complementariedad rítmica.

Acordes de ataque muy breve

Con la instrumentación idónea y en el registro idóneo, los acordes atacados con suma brevedad y concisión pueden sonar como productos de un instrumento de percusión o, en todo caso, muy próximos al ruido, sin que el oyente alcance a percibirlos como complejos de varias notas distintas. En la música de Webern, este tipo de acordes suele ser resultado de la conducción obligada de la serie, pues su forma de trabajar con ella (véase el comienzo del artículo, la parte en que hemos hablado de su concepto de instrumentación) permite la composición de sonidos, sonoridades o complejos sonoros cuyos componentes, a pesar de estar anotados con toda precisión y atenerse estrictamente a las reglas seriales, dan lugar a un nuevo sonido no determinable.

Encontramos un precedente en la primera de las Canciones para orquesta op. 22 de Schönberg, en la que un unísono a seis voces en los clarinetes despliega un abanico de 6 notas agudas distintas (cc. 56 y 58). La presentación de la melodía de los seis clarinetes al unísono –según escribe Rudolf Stephan– se ve interrumpida por el hecho de que, en lugar de una sola nota, de repente, suenan seis, aunque tan brevemente que este acorde de seis notas no se percibe como tal, sino sólo como color.³¹

Ejemplo 17

Arnold Schönberg, Cuatro Lieber para voz y orquesta op. 22. Núm. 1, cc. 51-58

³¹ Rudolf Stephan, "Über die Klangvorstellungen Arnold Schönbergs", en *Klang und Komponist. Ein Symposium der Wiener Philharmoniker*, Kongressbericht, editado por Otto Biba. Tutzing, 1992; pág. 123.

Algunos pasajes de las Piezas para orquesta, op. 6 de Webern pueden ayudarnos a comprender mejor el contexto:

En la pieza núm. 4, en todo el pasaje que comienza en el c. 19 (números 5 a 7), encontramos acordes a cinco voces en el viento metal (trombones y tuba baja), en *ppp*, acompañando a los compases de melodía que tocan flauta contralto, trompa y trompeta. A cada acorde del metal –al principio, con duraciones de corcheas y después de negra– le corresponde un golpe en el bombo una semicorchea después, que, de este modo, acentúa el primer acorde. Hacia el final (c. 26, número 7; ejemplo 18), se suman tamtam y glockenspiel grave, que colorean los compases siguientes junto con el redoble del tambor hasta llegar al número 8. En la versión de 1928 se mantienen dichas entradas a contratiempo del bombo, pero las de los demás instrumentos de percusión (núm. 7, c. 26) se modifican (en el punto de entrada y la combinación instrumental).

Ejemplo 18

Seis piezas para orquesta op. 6 (versión de 1909). Núm. 4, cc. 25-28. Instrumentación: 4 fl. (+ picc. y fl. contralto en sol), 2 c. ingl., 2 cl. (en si b, + un 3º en mi b), 2 clb. (en si b), 2 fag., 6 tpa. (en fa), 6 tpta. (en si b), 4 tbn., tuba bj., 3. timb., perc. (platillos, tambor, bombo, glockenspiel grave), cuerda.

En el c. 15 (véase el ejemplo 19) encontramos agrupaciones de acordes percutidos de dos en dos, como era el caso de los acordes del metal y los golpes del bombo en el ejemplo anterior. Aquí, sin embargo, el golpe a contratiempo está exclusivamente representado por instrumentos de viento metal: tocan un nuevo acorde que, además, queda reforzado y subrayado por las notas breves, en *ff*, de cuatro trompas y dos trombones (obsérvense también los *glissandi* de los timbales). En la versión de 1928, en principio no hay ningún cambio, excepto que las tres trompetas de la versión anterior ahora son dos, que se eliminan los *glissandi*

de los timbales, y que una tuba baja (*sf*) sustituye a los dos trombones que entran a contra-tiempo en *fff*.

Ejemplo 19

Seis piezas para orquesta op. 6 (versión de 1909). Núm. 2, c. 15. Instrumentación: 4 fl. (+ 2 picc.), 2 ob., 2. c. ingl., 3 cl. (en si, 3º en mi b), 2 clb. (en si b), fag., c.fag., 6 tpa. (en fa), 6 tpta. (en si b), 4 tbn., tuba bj., perc. (látigo, platillos, bombo), 2 arpas, cel., cuerda.

En los ejemplos 20 a) y b) vemos que Webern conserva el bombo, el tamtam y el juego de campanas graves en la versión más tardía, mientras que elimina los tres timbales de la versión de 1909: un trémolo constante y muy suave sobre tres notas al mismo tiempo que termina con tres golpes-acordes sueltos. En ese mismo compás (11 en la versión de 1909; 10 en la de 1928), tres instrumentos graves de viento madera –clarinete bajo y dos fagotes– recogen esos tres golpes: son las mismas alturas, pero con otro ritmo. Sin duda, los cambios en las partes de los vientos de los cc. 9-10 (8-9 en la versión posterior) –en cuyo análisis no vamos a entrar ahora– están relacionados con ello, pudiendo aventurarnos a decir que preparan el camino a la supresión de los timbales.³²

³² Ocasionalmente se ha objetado que la eliminación de los tres timbales hubiera podido obedecer a los mismos motivos que ya se dieron en las reelaboraciones de la Asociación para Representaciones Musicales Privadas (Verein für musikalische Privataufführungen): por falta de instrumentos o, al menos, en el número necesario. A esto, a su vez, se puede replicar que, si bien es cierto que la renuncia a utilizar determinados instrumentos puede explicarse de esta forma, lo que no cabe en la misma explicación son los recursos compositivos e instrumentales con que después se compensa. Sobre este tema véase también el artículo de Felix Meyer "Anton Webern und der Verein für musikalische Privataufführungen. Notizen zur 'Kammerfassung' der Sechs Stücke für grosses Orchester op. 6", publicado en este mismo monográfico de *Quodlibet*.

Ejemplo 20a

Seis piezas para orquesta op. 6. Núm. 4; versión de 1909, cc. 1-11. Instrumentación (véase ejemplo 18)

IV

Langsam (♩) *marcia fúnebre*
mit Dämpfung

gr. Tr. *ppp* kaum hörbar

Tamt. *ppp* kaum hörbar

T. Gl. Gel. *ppp* kaum hörbar

Flattersange

1.2. Fl. *pp*

3.4. Fl. *pp*

1.2. Tpta. en fa mit Dämpfer *sf*

3.4. Tpta. en fa mit Dämpfer *sf*

5.6. Tpta. en fa mit Dämpfer *sf*

1.2. Tpta. en si mit Dämpfer *pp*

3.4. Tpta. en si mit Dämpfer *pp*

Timbales mit Dämpfung *ppp* verschwindend... *ppp*

gr. Tr. *ppp*

Tamt. *ppp*

T. Gl. Gel. *ppp*

Ejemplo 20b

Seis piezas para orquesta op. 6. Núm. 4; versión de 1928, cc. 1-10. Instrumentación: 2 fl. (2ª también picc.), 2 cl. (en si b), clb. (en si b), 2 fag., 4 tpa. (en fa), 4 tpta. (en si b), 4 tbn., tuba b., perc. (platillo, tambor, bombo, tamtam, glockenspiel grave), cuerda.

IV

Sehr mäßig ♩ = ca. 40

Bombo *ppp*

Tamt. *ppp*

T. Gl. Gel. *ppp*

flattersange

1. Fl. *pp*

2. Fl. *pp*

1.2. Cl. en si *pp*

Cl. bajo *pp*

1.2. Fag. *p dim.*

1.2. Tpta. en fa *sf*

3.4. Tpta. en fa *sf*

1.2. Tpta. en si mit Dämpf. *pp*

3.4. Tpta. en si mit Dämpf. *pp*

Bombo *ppp*

Tamt. *ppp*

T. Gl. Gel. *ppp*

Así pues, podemos partir de la idea de que la música no dodecafónica de Webern representa ya un estadio de la experiencia y los conocimientos compositivos que empieza a tomar en consideración los ruidos y a hacer posible trabajar con ellos. Los ejemplos tomados del op. 6 tratan de ilustrar cómo es posible encontrar acordes de instrumentos de viento en el lugar de sonidos producidos por instrumentos de percusión, es decir: cómo, en la concepción de Webern, estos dos tipos de sonidos se aproximan y, en determinadas circunstancias, incluso pueden llegar a sustituirse unos por otros.³³ Como hemos visto, el “rigor” con que Webern aplica el método de composición serial, que estipula que, a ser posible, todos y cada uno de los acontecimientos musicales estén justificados como resultado de dichos principios

³³ En relación con esto, véase de nuevo el ejemplo 10.

seriales y dodecafónicos, no está reñido con ello. La opinión de que, según su idea de la composición con las doce notas de la escala no había lugar para los ruidos, difícilmente puede remitirse a las obras en sí, pues en ellas encontramos motivos más que suficientes para plantearnos una revisión de nuestro propio concepto de sonido y ruido. Parecería plausible que la música de Webern, en la que la historia de la música aún no se ha fijado demasiado, hubiera contribuido a ampliar los horizontes también en este campo. Ciertamente es que el procedimiento para producir ruidos a partir de sonidos afinados volvió a considerarse digno de atención en los años sesenta. En su trabajo *El pensamiento musical hoy*, Pierre Boulez hace referencia a fenómenos similares a los que he descrito en relación con Webern para demostrar la fundamental diferencia que hay entre ruidos y sonidos. No obstante, la distancia respecto a Webern sigue siendo considerable. Boulez, interesado en integrar los ruidos “en el sistema”, requiere un denominador común para sonido –él no habla nunca de “notas”– y ruido, así como un concepto ideal aplicable a ambos: el de “organismo de la serie”. En Webern, en cambio, los ruidos ni se conciben como elementos del sistema ni como elementos que contradigan al sistema, como tampoco se considera una cuestión de principios buscar una explicación sistemática (de acuerdo con la “serie”) a los ruidos o al carácter próximo al ruido de los acordes de ataque muy breves.

En este contexto quisiera añadir unas palabras sobre las relaciones entre el sonido y el ruido. No cabe duda de que en la jerarquía hasta ahora imperante en la música occidental, el ruido ha quedado prácticamente excluido de sus concepciones formales; el uso que se hace de él, a menudo es fruto de un deseo de ilustración descriptiva “paramusical”. [...] puesto que el ruido no se puede reconducir en línea recta hasta otro ruido anterior, ha sido rechazado en tanto que elemento que no encaja en el sistema. Ahora que tenemos un organismo como es el de la serie, [...] resulta mucho más fácil hacer que ese ruido encaje dentro de una construcción formal, eso sí, con la condición de que las estructuras responsables de esta incorporación al sistema estén basadas en categorías propias del ruido. Desde el punto de vista acústico, éstas no serían esencialmente distintas de las de los criterios que aplicamos a los sonidos.

Hagamos el siguiente experimento: mandemos tocar un acorde complejo muy breve a un grupo de instrumentos que incluya varios timbres distintos; en cuanto el tipo de ataque comporte fenómenos secundarios con un elevado grado de ruido (arco en la zona del talón, viento metal en el registro grave [...]), dicho acorde se percibirá más como ruido que como asociación a una serie de alturas determinadas. A la inversa, si tomamos cinco timbales y golpeamos sucesivamente uno tras otro, no importa en qué orden, de inmediato percibiremos los intervalos que distinguen unos de otros, casi como si se tratara de sonidos “normales”. De ahí lo superficial de clasificar el mundo sonoro en dos categorías tan nítidamente separadas. [...] Cuando el oído escucha una sucesión muy rápida de acordes complejos –sobre todo en el registro grave– o bien un complejo acordal aislado muy breve, es incapaz [...] de analizar las relaciones que guardan las distintas alturas entre sí [...] –en general no escucha más que ruidos–.³⁴

³⁴ Pierre Boulez, *Musikdenken heute*, editado por Ernst Thomas (= *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik V*), Mainz, 1963, pág. 35 y ss. Heinz-Klaus Metzger dijo en una ocasión que los sonidos difusos como el “murmullo grave ininterrumpido” de las campanas de la sexta pieza del op. 6 que mencionamos arriba, hoy en día, después de la experiencia que describe Boulez, serían descompuestos por el propio oído, dando lugar justo a lo que Webern no quería: golpes aislados. Con todo, hay que poder dar por supuesto que también los músicos de hoy en día son capaces de producir además de hacer audible ese timbre difuso deseado y expresamente indicado por Webern.

* * *

El hecho de que la composición dodecafónica había de conducir a una nueva forma de instrumentación y de que, efectivamente, lo hizo, se puede deducir a partir de diversas manifestaciones de Webern. Sobre el op. 30 afirma:

Sería fundamental decir que aquí (con mi partitura) hay un nuevo estilo. Sí, pero ¿de qué tipo? A una partitura de la época pre-wagneriana, por ejemplo, de Beethoven, desde luego, no se parece; ni a Bach tampoco. ¿Es necesario remontarnos más atrás? Sí, pero ¡por entonces aún no había partituras de orquesta!³⁵

Y sobre la Cantata op. 29:

Muchos quebraderos de cabeza me está causando la "instrumentación". Por comparar: ¡imagínate cómo sería hacer un arreglo para orquesta de una obra de Josquin de Pres! ¡Más o menos en esa situación me encuentro!³⁶

El único comentario concreto sobre los detalles de la orquestación que conozco se refiere a la formación de acordes:

Un acorde de tres trompetas o cuatro trompas es algo que, a estas alturas, no me cabe en la cabeza.³⁷

En el primer movimiento de la Cantata op. 31, la voz del bajo, muy próxima al recitativo, presenta un acompañamiento que también podríamos considerar contrapunto de acordes a cinco y seis voces, cuyas notas proceden ya sea de la transposición de la serie a *do* o de sus

³⁵ Carta de Webern a Willy Reich, 3-5-1941, en *Der Weg zur neuen Musik*, de Anton Webern, editado por Willy Reich. Viena, 1960; pág. 67.

³⁶ Carta de Webern a Eduard Steuermann de 21-6-1939; véase el artículo de Regina Busch "*Aus em Briefwechsel Weber-Steuermann*", pág. 49.

³⁷ Citado según la descripción que hace Luigi Dallapiccola en su diario de una conversación con Webern sobre cuestiones del timbre orquestal, Viena, 9 de marzo de 1942. Dallapiccola le había hablado de la fuerte impresión que le había causado *Augenlicht*, op. 26, en su estreno en Londres. A continuación, Webern le preguntó: "¿También una impresión tímbrica?" Citado según Moldenhauer, *Webern*, pág. 488; véase también la pág. 438 del texto de Josef Polnauer antes mencionado. Algo similar le dijo Webern también a Reich, por ejemplo el 4-9-1942 (sobre el op. 30): "Cuando uno se ve ante un estreno absoluto, sobre todo si es de gran orquesta, lo primero que ingenuamente piensa es: ¿Cómo sonará? ¡E igual de ingenua es la ilusión que le hace ese sonido! De modo que, ya que se estrena, el resultado tiene que ser el fenómeno empírico adecuado. ¡Regodeaos en los sonidos; entonces lo haréis bien, directores!" O, por ejemplo, el 6-8-1943: "Me vino muy bien poder escuchar mi obra. Pues me importaba muchísimo controlar por mí mismo lo que muestra: creo que se me da la razón. Concretamente, cuando, basándome en este tipo de contextos, sostengo que incluso el timbre más difuso debería percibirse como redondo, cerrado, y, por lo tanto, no dejar nada que desear en cuanto a 'comprensibilidad'. ¿No es así? Creo que eso también se vio en el efecto que produjo en el público." Y, por último, el 23-3-1944 (sobre la forma de trabajar en el op. 5): "Tiene que tocarla un coro de cuerda lo más grande posible con el fin de que las sucesivas divisiones (*tutti, divisi, soli*) también se destaquen bien. ¡Desde luego, ha salido algo totalmente nuevo! ¡Desde el punto de vista tímbrico! No puedo decir más que esto: ¡Lo que les espera a los señores directores! [...] Creo que causará un gran asombro." Todas las citas proceden del escrito de Webern, *Der Weg zur neuen Musik*; pág. 70-72.

correspondientes formas invertida y retrogradada (núms. 5-8, a distancia de tritono respecto a la serie de partida). Los acordes de cinco notas sólo aparecen en el arpa y la celesta, sola o unida al violín (*pizzicato*), mientras que los de seis notas corresponden a timbres puramente de viento (los cuatro metales, el saxofón y el clarinete) o de cuerda, nunca a combinaciones de ambos. El acorde final, que contiene las doce notas, es el único que aúna todas las familias de instrumentos (la cuerda está representada por el violín solista).

Ejemplo 21

Segunda Cantata op. 31. Primer movimiento, cc. 7-12. Instrumentación (partitura en do): bajo solista; fl., saxo alto, cl. (en si b), clb. (en si b), tpa. (en fa), tpta. (en si b), tbn., tuba b., cel., arpa, vln. 1 solista, vln. 2, vla., vlo., cb.

The musical score for Example 21 consists of the following parts and markings:

- Cl.:** Clarinet, starting with a *rit.* (ritardando) and *rubig* (rushing) marking, then returning to *tempo*.
- Saxo:** Saxophone.
- Cl. bajo:** Bass Clarinet.
- Tpta.:** Trumpet.
- Tpta.:** Trumpet II.
- Tbn.:** Trombone.
- Tuba:** Tuba.
- Cel.:** Celesta.
- Arpa:** Arpeggiated harp.
- Bajo solo:** Solo Bass, with lyrics: "Schweigt - auch die Welt aus Far - ben ist sie im-mer, so lang die Son-ne scheint. Die".
- Vn. solo:** Solo Violin.
- Vn. II:** Violin II.
- Vla.:** Viola.
- Vc.:** Violoncello.
- Cb.:** Contrabasso.

Dynamic markings include *p* (piano), *f* (forte), and *sf* (sforzando). Performance techniques like *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) are indicated for string parts.

También se forman sonoridades distintas al cambiar sencillamente la distribución en acordes compuestos por una misma colección de notas, si bien no cambian de posición todas ellas sino sólo algunas. Una única vez se repite un acorde en la misma altura y con la misma instrumentación (c. 1 y c. 7).

Los acordes de seis notas (cc. 2, 7, 8, 12, etc.) están compuestos a partir de las seis notas que constituyen cada mitad de la serie; los de cinco obedecen al siguiente principio: en cada nivel de transposición, la serie fundamental y su correspondiente inversión tienen cinco notas en común por cada mitad de la serie; ésta es la colección de notas que formarán los acordes (marcadas en el esquema con corchetes, []); las notas no comunes (*si*, *do* #, marcadas en negrita) se atacan antes o después.

Instrum. c. 8-9/ 9-11	L.do = N° 7 [do la do# re si b mi b] cuerda	si [sol la b mi fa fa#] arp, vc., vln. solo	RO.do = N° 6 [fa#, sol, la b mi fa] do# arp., vc., vln. solo	[la re si b si# mi b do] cuerda
Bajo sol. c. 7-10	O.do = N° 5 do mi b si# si b	re la	do# fa	mi la b sol fa#

La pieza termina, como hemos mencionado, con un acorde que contiene las doce notas, cada cual con carácter independiente y sin duplicaciones, de todos los vientos, celesta, arpa y violín solista. El texto de Hildegard Jone sobre el que está compuesta la música, en especial sus dos últimos versos, remite directamente al tema de nuestra investigación:

Schweigt auch die Welt, aus Farben ist sie immer,
so lang die Sonne scheint.
Die Nachtigall, wenn nachts kein Farbenschimmer
mehr leuchtet, Freude weint.

Dann klingt es auf, wenn nichts das Aug mehr bindet,
dann flutet Glanz ins Ohr.
Wenn das beweglich Farbige verschwindet,
tritt das Bewegende im Klang hervor.

“Calla también el mundo, que siempre es de colores,
mientras luce el sol.
Llora de gozo el ruiseñor, cuando, en la noche,
ni una sola chispa de color titila.

Entonces todo resuena, cuando no hay nada que ate al ojo,
Entonces fluye el resplandor en el oído.
Cuando desaparece el movimiento del color,
sale a la luz lo que conmueve del sonido.” ■

Traducción: Isabel García Adánez