

ANTON WEBERN Y LA SOCIEDAD PRIVADA DE CONCIERTOS: COMENTARIOS A LA “VERSIÓN DE CÁMARA” DE LAS SEIS PIEZAS PARA GRAN ORQUESTA OP. 6

Felix Meyer

El 30 de junio de 1918, en un encuentro con alumnos y amigos en la ciudad de Mödling cerca de los Bosques de Viena, en Austria, Arnold Schönberg dio a conocer por primera vez su plan para la creación de una sociedad musical privada que se ocupara de la música contemporánea. Pocos meses después Schönberg pudo hacer realidad este proyecto, impulsado por los ensayos de su Sinfonía de cámara op. 9 que estaban abiertos al público, y el 6 de diciembre de 1918 se constituía la “*Verein für musikalische Privataufführungen*” (Sociedad Privada de Conciertos) bajo su dirección artística. De forma sorprendentemente rápida y gracias al apoyo incondicional de sus colaboradores se hizo posible la realización de este proyecto. Se trataba de una idea completamente opuesta a todo sentido comercial y alejada de cualquier convencionalismo musical. Todo esto habría resultado casi imposible de realizar sin el vigoroso empeño de un grupo de músicos con tendencias musicales afines.

De la misma manera que Alban Berg, nada más concluido el encuentro de Mödling, en un minucioso informe describía el proyecto como una “idea fantástica”,¹ Anton Webern fue también desde el principio un seguidor entusiasta del proyecto de Schönberg. Testimonio de ello es una carta de Webern a su amigo Heinrich Jalowetz que escribiera el 9 de noviembre de 1918, es decir antes de la creación de la Sociedad Privada de Conciertos. Esta carta publicada recientemente contiene una descripción detallada de los fines de la Sociedad, del repertorio musical que en un primer momento interesó y de cómo se organizó en el inicio de su creación. Es conveniente pues citar esta carta más detalladamente:

* “*Anton Webern und der Verein für musikalische Privataufführungen. Notizen zur ‘Kammerfassung’ der Sechs Stücke für großes Orchester op. 6*”. Publicado en *Musik denken: Ernst Lichtenbahr zur Emeritierung* (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, serie II, vol. 41). Edición de Antonio Baldassarre, Susanne Kübler y Patrick Müller. Ed. Peter Lang, Berna, 2000.

¹ Carta de Alban Berg a Helene Berg fechada el 1 de julio de 1918; recogido en *Alban Berg, Briefe an seine Frau*. Múnich / Viena, Ed. Albert Langen / Georg Müller (1965); págs. 363 y 364.

Ahora se nos presenta como una realidad algo maravilloso: la creación de una sociedad para conciertos privados de música contemporánea (a partir de Mahler [incluido]). Cada semana una representación *sólo* para socios [...] No siempre con un programa totalmente nuevo. Repeticiones de programas. La finalidad: conocer realmente la música contemporánea.

Los autores: todos, menos los que claramente no valen. Se incluye a Schmidt, Prohaska. Mahler, Schönberg, Zemlinsky, Reger, también Strauss, Pfitzner, Schreker, Berg, yo mismo, también a Marx, y Debussy, Ravel, Scriabin, Bartók, los checos (Suk, etc.) y muchos más. El contenido del concierto es secreto hasta el momento de la función, para evitar que la gente no acuda dependiendo del programa. [...] *Primero en la escala: Schönberg. Presentador de la velada:* (hay que aprendérselo de memoria) me han designado como primer presentador a mí (y me pagan). También a Berg y a Steuermann (en ocasiones a Bachrich y a Weyrich). *Los intérpretes:* sólo *virtuosos* a ser posible. Habrá programas para piano para comenzar (arreglos y originales). *Lieder*, tan pronto como posible arreglos para piano y *armonio*, música de cámara original o arreglos. [...] Schönberg quiere naturalmente que las funciones sean ejemplares, que sirvan de modelo y que estén realizadas con esmero. No quiere que sea sólo música contemporánea, quiere música interpretada de forma clara y comprensible. [...] A lo mejor esta sociedad se convierte en algo muy grande. Entonces tendría de nuevo una ocupación práctica (qué cosa más noble) y además percibiría un pequeño sueldo. Pero no debería hablar de ello (,) sino del alcance de esta idea de Schönberg. Pedagógicamente de un alcance ilimitado: para los autores, para los intérpretes y para el público. En pureza, accesibilidad y altruismo inconmensurable. Las condiciones perfectas para la próxima unión de los pueblos.²

Si hacemos un balance retrospectivo, podemos comprobar que todo lo que se había predicho en el programa se pudo llevar a cabo en sus puntos esenciales y que, en efecto, la "*Verein für musikalische Privataufführungen*" se convirtió en algo "muy grande". En los 117 conciertos que se organizaron a partir del 29 de septiembre de 1918 se interpretaron 154 piezas de compositores contemporáneos y muchas de ellas en repetidas ocasiones. Gracias a la participación regular de músicos de primera línea como Eduard Steuermann, Rudolf Kolisch y Rudolf Serkin, junto a una preparación minuciosa de las funciones por los representantes del círculo de Schönberg, se pudieron sentar las bases para una interpretación de la nueva música que fuera técnicamente madura y que estuviera fundamentada sobre el análisis. Y no en último lugar hay que destacar que de esta Sociedad salieron impulsos que influyeron en la vida musical internacional de forma considerable, puesto que para muchas de las organizaciones creadas entre los años veinte y treinta que fomentaban la nueva música, la institución vienesa tenía función de modelo. Este balance de su actividad es más impresionante si cabe, sabiendo que la Sociedad tuvo que luchar desde el primer instante con problemas financieros que la obligaron, después de tres años, a finales de 1921, al cese de sus actividades.³

² Carta de Anton Webern a Heinrich Jalowetz fechada el 9 de noviembre de 1918; citado de *Anton Webern, Briefe an Heinrich Jalowetz (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, 7)*; publicado por Ernst Lichtenhahn. Mainz, etc. Ed. Schott 1999; págs. 393 y 394.

³ Sobre la historia e influencia de la Sociedad véase el trabajo *Society for Musical Private Performances, Vienna 1918-1922: A Documentary Study*, de Judith Karen Meibach. Tesis doctoral University of Pittsburgh 1984. Véase también, de Joan Allen Smith, *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen (Musik-Konzepte 36)*, publicado por Heinz-Klaus Metzger y Rainer Riehn. Múnich, ed. text + kritik (1984). En estas publicaciones también se encuentran reflejados de forma completa todos los programas de los conciertos.

En cuanto a la “ocupación práctica” con la que Webern soñaba, esta consistía en primera instancia en colaborar en parte de los conciertos como presentador artístico, ocupación que en un principio compartió con Schönberg, Berg, Steuermann, y Benno Sachs, y más tarde también con Erwin Stein y Rudolf Kolisch. Sobre la intensidad de esta ocupación le cuenta de nuevo a Heinrich Jalowetz en una carta del 23 de diciembre de 1919:

¡Cuántas piezas he tenido que estudiar durante todo un año!, ¡qué cantidad de música he hecho, y qué piezas tan difíciles y modernas! ¡cerca de treinta obras (!) y las he llegado a comprender yo, sin ayuda! Ahora me acerco mucho más seguro a la creación de una obra. ¡Cuánto he podido trabajar con cantantes respetando hasta los últimos detalles! Nadie puede imaginar la cantidad de cosas nuevas que he aprendido.⁴

Pero como su labor se desarrollaba detrás de los escenarios, esta actividad no le trajo a Webern el reconocimiento esperado. Pese a la satisfacción de haber conseguido imponer su criterio musical a través de indicaciones puramente verbales y “sin transmitirlo directamente, tal y como le es posible hacer al director”, llegó a la conclusión de que:

[...] a pequeña escala, y al decir pequeña me refiero al tipo de programa (piano, música de cámara, lieder) la verdad es que no sé si pasar así el resto de mi vida; esto es muy poco para mi futuro. [...] Me gusta mucho estudiar, pero al final los músicos en las veladas tocan solos (un problema difícil para mí) [...].⁵

El “problema” que mencionaba Webern se suavizó cuando la Sociedad se decidió poco a poco a incluir en sus programas agrupaciones musicales más grandes como orquestas de cámara (la expansión prevista desde el comienzo debería haber llevado a realizar conciertos con orquesta,⁶ pero éstos no se llevaron a cabo). De esta manera se le brindó a Webern la posibilidad de dirigir algunos programas y precisamente como director de sus propias obras orquestales, las op. 10 (aún en aquel tiempo op. 7, núm. 4) y las op. 6. Pero como estas ocupaciones no se acercaban de ninguna manera a lo esperado por Webern (tampoco se acercaban económicamente a lo que él esperaba para asegurar su sustento), se vio forzado a buscar en otro lugar una ocupación como director de orquesta. Y sus esfuerzos dieron resultado, aunque sólo a corto plazo con su tercer contrato en el teatro de Praga (de final de agosto a principios de octubre de 1920).⁷

⁴ Carta de Anton Webern a Heinrich Jalowetz fechada el 23 de diciembre de 1918; citado de *Anton Webern, Briefe an Heinrich Jalowetz* (véase nt. 2); págs. 420 y 421.

⁵ Véase la nt. 2; pág. 420 de *op. cit.*

⁶ Compárese con el folleto de la Sociedad confeccionado por Alban Berg en febrero de 1919; impreso en la obra *Alban Berg*, de Willi Reich. Viena, ed. Herbert Reichner (1937); págs. 138 a 141.

⁷ Cf. Hans y Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern: Chronik seines Lebens und Werkes*. Zürich / Freiburg i. Br. Ed. Atlantis (1980); pág. 212.

Un tercer ámbito de trabajo dentro de la Sociedad le relaciona directamente con los ya mencionados esfuerzos de romper el marco de música de cámara: la adaptación de piezas orquestales a los conjuntos musicales existentes. Aunque en un primer momento se habían interpretado piezas orquestales arregladas para piano, procedimiento que también se había aplicado a Webern en sus ya desaparecidas adaptaciones pianísticas a seis manos de su *Passacaglia* op. 1 de 1918 (estrenadas el 16 de febrero de 1920), a partir de febrero de 1920 se incluyeron también conjuntos musicales mixtos, para los que los propios colaboradores de la Sociedad realizaban adaptaciones para música de cámara. De 1919 a 1921 Webern realizó como mínimo cinco de estos arreglos. En dos de los casos se trata de unos arreglos de obras propias, en el resto de tres adaptaciones de obras de otros compositores, de Johann Strauss y de Arnold Schönberg.⁸

Compositor/Obra	Adaptación	Año de creación	Fechas de audición en la Sociedad
Anton Webern: Cinco piezas para orquesta op. 10	trío de cuerda, armonio y piano	1919	30 de enero, 13 de marzo (en Praga) y 11 de junio de 1920
Anton Webern: Seis piezas para orquesta op. 6	flauta, oboe, clarinete, quinteto de cuerda, percusión, armonio y piano	1920	23 y 31 de enero y 12 y 23 de mayo de 1921
Johann Strauss: <i>Schatzwalzer</i>	cuarteto de cuerda, armonio y piano	1921	27 de mayo de 1921
Arnold Schönberg: <i>Die glückliche Hand</i> op. 18	orquesta de cámara	1921	—
Arnold Schönberg: Cuatro lieder con orquesta op. 22	orquesta de cámara	1921	—

De estas versiones para cámara nos han quedado sólo dos: la adaptación del “*Schatzwalzer*” y el op. 6 de Webern. Esta circunstancia no se debe solamente al carácter privado del

⁸ Además Webern se encontraba ocupado en otoño de 1921, justo antes de que se disolviera la Sociedad, con la adaptación para orquesta de cámara de las obras de Mahler *Lied von der Erde* y de Debussy *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Cf. su carta fechada el 22 de septiembre de 1921 a Heinrich Jalowetz, publicada en Webern, *Briefe an Heinrich Jalowetz* (véase nt. 2); págs. 492 a 495, aquí 493. La adaptación de Mahler fue comenzada por Arnold Schönberg, y la de Debussy realizada por Benno Sachs.

proyecto de la Sociedad, sino a la revisión histórica realizada posteriormente.⁹ Es por tanto muy importante el conocimiento que tenemos de las adaptaciones que nos han llegado y sobre todo de la más significativa, es decir del arreglo que el mismo Webern hizo de sus piezas para orquesta op. 6, y que aquí debe ser tratado más detenidamente. Sin embargo hay que llamar la atención sobre tres aspectos: la forma insólita en que se nos ha transmitido la adaptación, la estética de sonido que esta versión personifica y, finalmente, su relación con las dos versiones para orquesta (la versión original de 1909 y la versión revisada de 1928).

El único manuscrito conocido de la "versión de cámara" del op. 6 es una serie de partes sueltas de los materiales de orquesta del legado de Webern que en 1961 llegó al archivo *Webern de Hans Moldenhauer* a través de Amalie Waller, la hija mayor del compositor, que era quien las poseía. En 1984 la fundación Paul Sacher en Basilea se hizo cargo del manuscrito y de la mayor parte de este archivo. Por desgracia esta partitura escrita para flauta (también piccolo), oboe, clarinete (y clarinete bajo), percusión, Armonio, piano, violín I, violín II y viola, no nos ha llegado completa. A través de ciertas anotaciones se desprende que en el reparto se había incluido, además de los instrumentos mencionados, un violonchelo y un contrabajo. No es muy difícil pues hacer una completa reconstrucción de la partitura a través de las anotaciones y de la partitura original para orquesta. Edwin Haugan, el antiguo asistente de Hans Moldenhauer presentó en la primavera de 1968 una partitura, que, junto a la particella original, sería la versión impresa de la Universal Edition.¹⁰ Pero mientras que en la versión de Haugan sólo se completó la parte de violonchelo,¹¹ para la partitura de la Universal Edition fue reconstruida también la parte de contrabajo.¹² Esta es sin duda una transmisión ciertamente incompleta en dos sentidos, pues no sólo ha desaparecido la parte del violonchelo y del con-

⁹ Esto afecta tanto a la garantía de las fuentes como a la identificación de los arreglistas o a la reconstrucción de los programas de conciertos. Así por ejemplo ni tan siquiera Hans Moldenhauer pudo determinar con precisión si la versión de cámara de las piezas orquestales del op. 6 pudo ser en algún momento interpretada o si el arreglo para cámara que hizo Webern de los Cuatro lieder con orquesta de Arnold Schönberg pudo llegar a concluirse. Cf. Moldenhauer, *Anton Webern* (véase nt. 7); págs. 129 y 229. Mientras que hoy en día y sin la menor duda sabemos que el arreglo del op. 6 fue interpretado, del op. 22 de Schönberg sólo se puede asegurar que se concluyó el primer lied. Véase la carta de Webern a Heinrich Jalowetz fechada el 22 de septiembre de 1921, publicada en *Webern, Briefe an Heinrich Jalowetz* (nt. 2); págs. 492 a 496 (aquí pág. 493).

¹⁰ Carta de Edwin Haugan al autor fechada el 9 de noviembre de 1993. La partitura publicada por la Universal Edition (UE 14778, Copyright 1977) no nombra a ningún director de la edición. Una copia de la partitura de Haugan se encuentra en la colección *Anton Webern* de la fundación Paul Sacher.

¹¹ Las indicaciones sobre el contrabajo, muy escasas quizá, parecen haber sido pasadas por alto. Estas indicaciones se encuentran en los cc. 18-19 del número 2, en las partes del oboe y del clarinete; en el c. 4 del número 3, en la parte del bombo; y en los cc. 11-13 del número 5, en las partes de la flauta, del armonio y del piano. En consecuencia falta la parte del contrabajo también en las indicaciones del archivo general de Moldenhauer (*Anton von Webern* [nt. 7], pág. 664).

¹² De forma extraña se hizo caso omiso a las indicaciones de los cc. 18-19 del número 2; las corcheas repetidas son adjudicadas aquí al bombo.

trabajo sino también la partitura manuscrita, es decir la partitura de orquesta con anotaciones sobre la que se trabajó, y de la cual se extrajeron las partes. Pero hay una particularidad en las fuentes existentes, y es que estuvieron implicados en su elaboración más de un copista. Sólo las partes de las piezas primera y segunda se encuentran escritas por Webern sin interferencias, mientras que el resto fueron realizadas en su gran mayoría por otros copistas; la número 5 fundamentalmente por Alban Berg; la mayor parte de la número 3 y la número 4 completo fueron realizadas por un copista hasta ahora no identificado; la número 6, hasta la mitad aproximadamente, por otro copista tampoco identificado hasta ahora. Todas las partes llevan realizadas a lápiz correcciones e indicaciones para los conciertos, indicaciones que sin duda los intérpretes anotaron durante los ensayos. Esta diversidad de fuentes nos describe una imagen heterogénea en la que se refleja algo de ese esfuerzo común que presidía los conciertos de la Sociedad (véase el ejemplo 1). Pese a las pequeñas desviaciones entre las partes no se puede dudar de la autenticidad de la partitura. Tampoco se puede dudar de que Webern supervisó la confección de todas las partes¹³ y que dirigió tanto los ensayos como los cuatro conciertos de este arreglo que tuvieron lugar el 23 y 31 de enero y el 12 y 23 de mayo de 1921. No obstante, y con todo esto, Webern no quedó plenamente satisfecho.¹⁴

Con la adaptación de las seis piezas para orquesta, Webern recurrió a una obra que había compuesto en el año 1909 y que había editado él mismo en su propia editorial.¹⁵ La primera interpretación en público que llevó a la primera impresión de la obra, tuvo lugar el 31 de marzo de 1913 en aquel ya memorable “concierto escándalo”, en el que aparte de obras de Webern en el programa se encontraban obras de otros compositores como Alexander Zemlinsky, Arnold Schönberg, Alban Berg y Gustav Mahler.¹⁶

En la orquestación de esta obra el compositor aplicó más instrumentos de los que nunca había utilizado ni volvería a utilizar: 4 flautas (también 2 piccolos y flauta en sol), 2 oboes, 2 cornos ingleses, 3 clarinetes, (también un clarinete en mi bemol), 2 clarinetes bajo, 2 fagotes (también un contrafagot), 6 trompas, trompetas y trombones, una tuba, 2 arpas, celes-

¹³ Estas están recogidas en la partitura reconstruida de Haugan.

¹⁴ El 22 de septiembre de 1921, en su carta a Heinrich Jalowetz, Webern escribió: “[...] no me puedo quitar la idea de la cabeza de que la forma con la que he dirigido mis piezas para orquesta, que tú pudiste ver y oír aquí en la Sociedad, no te causó una buena impresión. ¡Tienes toda la razón!” citado de *Anton Webern, Briefe an Heinrich Jalowetz* (nt. 2); págs. 492 y 493.

¹⁵ El título completo de la primera edición, que se encuentra también como partitura de bolsillo desde 1961 en la Universal Edition (Philharmonia Scores, n° 433) es: “*Sechs Stücke / für / großes Orchester / von / Anton Webern / op. 4 / Im Selbstverlag des Komponisten*” (Viena, 1913). La obra recibió su denominación definitiva de “op. 6” en 1920.

¹⁶ Cf. el artículo de Gösta Neuwirth “*Kebrhaus des schönen Wabns*” en *Aufbruch in unsere Welt: Essays zu Kunst, Literatur und Musik*. Viena, ed. Löcker (1993); págs. 60 a 97. En él se encuentra una detallada documentación de prensa.

ta, timbales, percusión, y una gran sección de cuerda muy dividida. Por esa razón, la adaptación a orquesta de cámara exigía cambios instrumentales drásticos, de los que aquí se mencionarán los tres tipos más notables. Webern intentó en primer lugar sustituir las líneas solistas de los instrumentos que ya no estaban disponibles, ante todo los de viento, por otros, los más adecuados posibles, es decir, por aquellos instrumentos sustitutivos que más se asemejaran en su carácter sonoro. Venían al caso instrumentos de viento y cuerda que se encontraran en la misma tesitura; “nuevos” instrumentos como el armonio en sustitución del viento, y el piano reemplazando a la celesta, el arpa o la percusión. Un claro ejemplo de este procedimiento se encuentra al principio de la primera pieza, cuya frase inicial con sus dos articulaciones en concordancia (una línea de corcheas ascendente y descendente respectivamente, seguida de un sonido tenido agudo y grave, y de acordes de dos y tres notas) se sustituyó de la siguiente manera:

1909: flauta- trompa- celesta / flauta- trompa- cuerda

1920: flauta- armonio-piano / flauta- armonio- cuerda

Si los solos instrumentales consecutivos se vieron afectados por la adaptación en su diversidad sonora, también sufrieron cambios los acordes, estructuras verticales de las frases, tanto en su sucesión de estos como en su composición interna. Porque, en segundo lugar, Webern trasladó los numerosos acordes monocromáticos de la versión para orquesta (4 trompetas, 6 trombones, etc.) en su mayoría a instrumentos polifónicos como el armonio o el piano e incluso a la cuerda, donde quedaba asegurada de forma individual la homogeneidad de los acordes, pero la alternancia sonora de los acordes (la tradicional “*Klanggruppenablösung*” –sucesión de grupos sonoros-) ¹⁷ reducida a los tres timbres ya mencionados. Además unificó también los escasos acordes politímbricos de la versión original. Como ejemplo valga aquí el acorde “mezclado” en su origen en el c. 17 de la quinta pieza (clarinete, contrafagot, 4 trompas y cuerda) que se queda reducido a un simple acorde de la cuerda completado con una nota del armonio. Especialmente, y en tercer lugar, este ejemplo muestra también que Webern prescindía frecuentemente de las duplicaciones de voces, tan característica de la versión para orquesta. En el ya mencionado acorde, en la versión para orquesta, cinco de los siete sonidos están duplicados: do_1 en los contrabajos y contrafagotes, fa_2 en las violas segundas y clarinetes, re_3 en los violines primeros y las trompas segundas, la_3 en los violines segundos (b) y trompas primeras así como $mi b_4$ en los violines segundos (a) y clarinetes. Por el contrario en las voces que tenemos de la versión de cámara no se producen ya duplicaciones. ¹⁸

¹⁷ Cf. la obra de Walter Gieseler, Lucca Lombardi y Rolf-Dieter Weyer *Instrumentation in der Musik des 20. Jabrbunderts: Akustik, Instrumente, Zusammenwirken*. Celle, ed. Moeck (1985); págs. 125 y ss.

¹⁸ En la versión impresa de la Universal Edition el contrabajo retoma el do_2 del violonchelo de la versión orquestal, por lo que se produce una duplicación en octavas con el do_1 del piano.

Anton Webern, "Versión de cámara" de las Seis piezas para gran orquesta op. 6. Parte de piano (escritura de Anton Webern, Alban Berg, y otra mano desconocida). Colección Anton Webern, Fundación Paul Sacher.

Ejemplo 1

Sechs Stücke für Orchester *Klavier*
Anton Webern op. 6

Einwas benetzt $\text{♩} = 84$ *Rit. - - - - - Tempo (♩ = 57)*

Aunque una comparación más minuciosa de ambas versiones nos demuestra que Webern diferenciaba frecuentemente estos procedimientos según se adaptaran o no musicalmente al resto de la obra,¹⁹ se tiene la impresión, según el contexto histórico en el que fue creado, de que en esta "versión de cámara" op. 6 se trata de una mera solución de urgencia.

¹⁹ Compárese el análisis realizado por Nicolaus A. Huber "Zu Weberns Kammerorchesterbearbeitung seiner Sechs Stücke für Orchester op. 6 für den Verein für musikalische Privataufführungen", en *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen* (véase nt. 3); págs. 65 a 68.

No obstante hay que decir que el concepto sonoro presentado en esta adaptación corresponde a una visión estética avanzada dentro de la escuela de Schönberg, así como un intento de adaptarse a los limitados recursos que tenía la Sociedad para la realización de sus conciertos. Porque, a más tardar a partir del *Pierrot Lunaire* de Schönberg, el principio de “instrumentación solista”, ya utilizado aquí, fue sublimado como ideal por los compositores de la Escuela de Viena, un ideal que –independientemente de sus consideraciones prácticas– exigía su aplicabilidad. El mismo Schönberg, que había reconocido este principio ya en 1917 como un tipo de instrumentación independiente opuesto al sonido mezclado de la orquesta postromántica, y la había situado en el mismo rango de la “instrumentación por registros de órgano”,²⁰ incluyó esta técnica dentro de su propia creación musical en la Sinfonía de Cámara de 1906 y en ciertos pasajes de su *Pelleas und Melisande* de 1903.²¹ Pese a todo, y en referencia a la adaptación camerística de una obra concebida originalmente para gran orquesta, el concepto de una “instrumentación solista”, que en el transcurso de la primera década del siglo encontró una gran aceptación también fuera de la Escuela de Viena, se puede remontar a fechas muy anteriores.²² De esta manera se puede entender por qué Webern, después de haber optado ya claramente por una instrumentación de cámara reducida –y como ejemplo valgan sus cinco piezas para orquesta op. 10 de 1911-1913–, y de haber aplicado este concepto cada vez de forma más radical hasta llegar a los lieder de *Trakl* y *Rosegger* (sus obras posteriores op. 14 y 15, a partir de 1917), pudiera escribir a su amigo Heinrich Jalowetz lo siguiente sobre los procedimientos de instrumentación de obras en la Sociedad:

Estoy encantado de hacer estas adaptaciones. Si piensas en mis últimas partituras –que en cierta medida están compuestas para orquesta de cámara (llenas de solos)– podrás comprender lo mucho que me identifico con ello.²³

Habida cuenta de que los compositores de la Sociedad se identificaban con este ideal solista, de estas adaptaciones surge un potencial absolutamente productivo y crítico. Al fin y al cabo se trataba de dar una nueva interpretación instrumental de las obras para orquesta y

²⁰ Nota de 16 de abril de 1917. “*Unfinished Theoretical Works*”, número 10. Arnold Schönberg Center, Viena.

²¹ Carta de Arnold Schönberg a Alexander Zemlinsky fechada el 23 de febrero de 1918; cf. Horst Weber, “*Melancholisch düster Walzer, kommst mir nimmer aus den Sinnen!* [¡Vals melancólico y sombrío, ya no puedes salir de mis sentidos!] *Anmerkungen zu Schönbergs ‘solistischer Instrumentation’ des Kaiserwalzers von Johann Strauß*”, en *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen* (nt. 3); págs.86 a 100. aquí pág. 87 (nota a pie de página n° 3).

²² Recuérdese el *Siegfried-Idyll* para 13 instrumentos (1870) de Richard Wagner, cuyo material musical proviene en su gran mayoría del tercer acto de la ópera *Siegfried*. Cf., en relación con la “instrumentación solista” la obra de Egon Wellesz *Die neue Instrumentation*. Berlin, ed. Max Hesse, 1928-29; tomo 1, pág. 32; y tomo 2, pág. 149.

²³ Carta de Anton Webern a Heinrich Jalowetz fechada el 22 de septiembre de 1921; citado de *Anton Webern, Briefe an Heinrich Jalowetz* (véase nt. 2); pág. 493.

revisarlas en sus fundamentos. Las palabras de Alban Berg reflejan perfectamente este espíritu luchador, y toman una posición de distancia con respecto de posiciones estéticas anteriores, dándole a la composición en estado puro una cierta autonomía frente a la instrumentación como una dimensión clarificadora pero carente de sentido estructural:²⁴

Precisamente y por este procedimiento, es posible oír y juzgar obras orquestales modernas, despojadas de todo el efecto sonoro que desencadena la orquesta, de todos los medios sensitivos. De esta forma se invalida el reproche generalizado, de que esta música tiene que agradecer sus sensaciones a una instrumentación más o menos efectista y numerosa, y que no posee todos los rasgos que hasta ahora eran característicos para una buena obra: melodías, riqueza armónica, polifonía, plenitud en la forma, arquitectura, etc.²⁵

Cuando Berg hablaba de prescindir de todos los “medios sensitivos”, evidentemente tenía como referencia la práctica anterior de la Sociedad, es decir las adaptaciones de las obras para el piano. Sin embargo en las adaptaciones para orquesta de cámara se trata únicamente de una reducción de estos medios auxiliares, que con parecida claridad, aunque de forma diferente que el aparato orquestal completo, tenía la capacidad de poner de relieve lo substancialmente fundamental de la obra. A continuación se presenta al menos un ejemplo de la “versión de cámara” del op. 6. en el que se explicita el modo en el que esto sucede. Se han extraído los compases 9 a 12 de la cuarta pieza para orquesta, fragmento que en la versión orquestal está claramente realizado con una instrumentación antigua, como para un órgano.²⁶ Reseñadas encima y debajo del ejemplo respectivamente se encuentran la instrumentación de la versión orquestal y la de la versión de la Sociedad:

Ejemplo 2

Op. 6, cuarta pieza; cc. 9 a 12

1909: 4 Fls. 6 Tpas. 4 Tptas. 3 Fls. Clarinete 4 Tbns.



1920: Fl. Piano Armonio Clarinete Piano Armonio
 Armonio Ob. Armonio Fl. Piano Armonio
 Clarinete Piano Armonio Clarinete Piano Armonio
 Armonio Piano Armonio
 Piano

²⁴ Todavía en 1913 Webern escribió sobre sus “*Drei Stücke für Streichquartet*” (Tres piezas para cuarteto de cuerda), compuestas por las que más tarde serían las Bagatelas op. 9, núms. 1 y 6, así como la parte vocal de “*Schmerz immer, Blick nach oben*” (“Dolor siempre, la mirada hacia lo alto”) que finalmente desecharía, que los numerosos efectos instrumentales “no representan algo externo, ni secundario”. Carta a Alban Berg fechada el 23 de mayo de 1913; citado de Schoenberg, Berg, Webern: *Die Streichquartette. Eine Dokumentation*. Edición dirigida por Ursula von Rauchhaupt. Hamburgo, ed. Deutsche Grammophon (1971); pág. 124.

²⁵ Folleto de la Sociedad Privada de Concieros. Alban Berg, fechado en febrero de 1919; citado de la obra *Alban Berg*, de Willi Reich (véase nt. 6); págs. 138 a 141 (aquí págs. 140 y 141).

²⁶ Sin embargo en otros pasajes de la obra, los de la tercera pieza para orquesta, se presentan ya claros signos de una “instrumentación solista”.

La instrumentación de la versión orquestal pone doblemente de manifiesto, con la separación de grupos homogéneos de sonidos (4 flautas, 6 trompas, 4 trompetas, etc.), la estructura de la composición. Por un lado, la marcada estructuración producida por los cambios de registro cada tres acordes, está compuesta por una serie consecutiva de dos procesos tímbricos parecidos, del viento madera al viento metal partiendo ambos del timbre de la flauta. Por otro lado se tiene en cuenta la estructura interna de los dos grupos de acordes opuestos –el primero es simétrico-circular,²⁷ el segundo esta dispuesto linealmente–²⁸ por el diferente escalonamiento de los procesos tímbricos: el timbre de las trompetas del tercer acorde se encuentra estrechamente emparentado con el pianísimo del acorde de las flautas en el registro grave,²⁹ mientras que el timbre del clarinete y del trombón se alejan paulatinamente en el quinto y sexto acorde. Pero Webern a la hora de adaptar la obra no podía sustituir simplemente esa alternancia de diferentes grupos sonoros por otra de acordes de otro color, puesto que sólo disponía de tres timbres homogéneos de los cinco posibles: el armonio, el piano y la cuerda. En vez de esto hizo uso de determinadas mezclas tímbricas, por lo que de nuevo nos encontramos con una clasificación de cinco sonidos diferentes. Aunque por esta razón se desplace la “asonancia” tímbrica desde el acorde primero del compás cuarto al acorde tercero del compás sexto (puesto que, con la mezcla de color de los acordes primero y tercero, éstos pasan de ser individuales a homogeneizarse con él los acordes siguientes y a ser disueltos en el sonido puro del armonio en los acordes tercero y sexto), por el contrario se hace resaltar la subdivisión de acordes en grupos de tres. También en la nueva versión orquestal se hace alusión a la estructura circular y a la disposición lineal de los dos grupos de acordes respectivamente, de forma que si en el primer grupo el armonio es utilizado para el primer y para el tercer compás, en el segundo grupo no se producen repeticiones tímbricas. Con medios muy diferentes se logran aquí efectos análogos: la mezcla tímbrica sugerida por la “instrumentación solista” sirve básicamente para elaborar los mismos aspectos técnicos de composición que la alternancia sonora en la versión para orquesta.

Un último aspecto de la “versión de cámara” del op. 6 se refiere a su posición dentro de la cronología general de las obras de Webern. Hay que pensar que Webern, igual que Berg, pero de forma diferente a Schönberg, tuvo la posibilidad de publicar su música sólo a partir de los años veinte dentro de un marco de contrato editorial más o menos regular. Todos los

²⁷ El segundo acorde se crea por la contracción de las voces exteriores y por la nota central *sol*[#]₃; el tercero es idéntico al primero al verse alcanzado por la expansión análoga de las voces externas.

²⁸ El movimiento general descendente, así como la extensión gradual de la tesitura, contribuye a la ampliación de tres a cuatro voces y a la incorporación gradual de nuevos *pitch classes*. Cf. este punto a propósito del op. 6, núm. 4, en el estudio *Form and Rhythm in Webern's Atonal Works*, de Paul Kabbash. Tesis doctoral Yale University (1983); pág. 98 y ss.

²⁹ Cf. Nicolai Rimsky-Korsakow, *Principios de orquestación*; tomo I; pág. 40 en la edición alemana.

intentos por parte de Webern de encontrar a un editor fracasaron, de tal manera que a excepción de las seis piezas para orquesta y algunos números sueltos de obras más extensas, toda su labor anterior quedó sin publicar hasta ese momento. Después de cerrar el contrato con la Universal Edition en el verano de 1920 el compositor sometió toda su obra a una revisión general, por lo que no sólo realizó una selección y reagrupación de las obras a imprimir sino que las reelaboró en profundidad.³⁰ Entre las reelaboradas se encontraban también las seis piezas para orquesta op. 6 que Webern publicó en el año 1928 en una versión revisada, aunque en este caso excepcionalmente se editara también la versión original.³¹ Esta nueva versión, versión que a partir de ese momento Webern considerará como la única válida,³² y en la que reduce el número de instrumentos (prescinde de 2 flautas, 1 clarinete, 1 clarinete bajo, 2 trompas, 2 trompetas, 1 arpa y del látigo), se distancia en algunos detalles de la versión original para orquesta. Hay que destacar que diluye la composición por medio de la eliminación de duplicaciones de voces y de octavas, acorta un compás de las piezas cuarta y sexta y fortalece de modo general la coherencia de la instrumentación con el diseño de gran formato. Para explicitar este último aspecto vuélvase a analizar la pieza cuarta, cuya parte central (cc. 12 a 31, y 11 a 30 respectivamente)³³ está concebida como una serie de cuatro solos instrumentales acompañados por acordes. Estos cuatro solos retoman en la versión orquestal revisada exactamente la sucesión tímbrica de los primeros tres acordes de la pieza, que frente a la versión original están levemente cambiados en su instrumentación (2 flautas, 2 clarinetes, 4 trompas, 4 trompetas). De esta manera la sucesión de estos acordes crean una correspondencia tímbrica que se extiende formalmente entre las dos versiones, y que no se encuentra ni en la versión original ni en la "versión de cámara" (compárese el ejemplo número 2).

³⁰ Cf. el artículo de Reinhold Brinkmann, "Die George-Lieder 1908/9 und 1919/23 ein Kapitel Webern-Philologie", publicado en *Beiträge '72/73: Webern-Kongress*. Kassel. Ed. Bärenreiter (1973); págs.40 a 50. Véase también, de Felix Meyer, "In 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* (Publicaciones de la Fundación Paul Sacher I; director de la edición Hans Oesch). Winterthur, ed. Amadeus 1991; págs. 53 a 100. Felix Meyer/ Anne C. Shreffler. Cf. "Re-Writing History: Webern's Revisions of his Early Works" en *Revista de musicología* 16/6 (1993); págs. 3754 a 3765.

³¹ Esta versión también se puede encontrar desde 1956 como partitura de bolsillo. Antes de haberla concluido en verano de 1928, Webern hace una nueva instrumentación para una audición que se había planeado bajo la dirección de Hermann Scherchen; cf., de Erich Wolfgang Partsch, "Ergänzungen zur Verbreitungsgeschichte von Weberns Sechs Orchesterstücken op. 6", en *40.000 Musikbriefe auf Knopfdruck. Methoden der Verschlagwortung anhand des UE-Briefwechsels- Untersuchungen-Detailergebnisse*; edición dirigida por Ernst Hilmar. Tutzing, ed. Schneider (1989); págs. 55 a 62 (aquí pág. 58).

³² Cf. los comentarios que hace Webern en este sentido en una reseña al programa del año 1933; citado en *Anton von Webern*, de Moldenhauer (véase nt. 7); pág. 128.

³³ Por la reducción ya antes mencionada se desplazan los compases un número en la versión orquestal revisada.

EL OPUS 10 DE WEBERN

	Acordes cc. 9 a 10 (8 a 9)			Solos cc. 12(11), 20(19), 21(20), 24(23)			
1909:	4 flautas	6 trompas	4 trompetas	clarinete mi bemol	flauta en sol	trompas	trompetas
1920:	flauta clar. arm.	oboe piano	armonio	clarinete mi bemol	armonio	violonchelo	armonio
1928:	2 flaut. 2 clar.	4 trpas	4 trptas	piccolo	clar.	trompa	trompeta

Esta segunda versión orquestal se diferencia claramente de la versión original y de la versión para cámara, puesto que en la revisión de 1928 se manifiesta por primera vez el papel articulador de la instrumentación. O dicho de otro modo: pese a sus profundos recortes en la instrumentación, la adaptación del original realizada por la Sociedad se encuentra no sólo temporalmente, sino desde el punto de vista tímbrico-estético más cerca que la versión de 1928. Es imposible ignorar que, en relación con la visión tímbrica de su obra, Webern se orientó en esta "versión de cámara" hacia ese ideal de intensificada economía de todos los medios artísticos, ideal sobre el que en relación a su revisión de 1928 reconocía como sigue:

Por fin cae todo lo extravagante (flauta en sol, 6 trombones para un par de compases, etc.). Ahora puedo crear todo de forma más sencilla.³⁴

Porque ya en la "versión de cámara" como más tarde en la versión de orquesta revisada, Webern redujo no sólo la cantidad de instrumentos, prescindiendo de instrumentos poco habituales, sino que llegó más lejos, y retiró numerosas técnicas de interpretación que alienaban los sonidos (como por ejemplo: *col legno*, *sul ponticello*, *frullati*) y también notas expresivas ("*böchst ausdrucksvoll*" (sumamente expresivo) y "*äußerst zart*" (extremadamente delicado), etc.³⁵ Visto de esta manera, la "versión de cámara" del op. 6 marca una etapa dentro de la misma transformación estética que va desde un lenguaje "expresionista" a un ideal clasi-

³⁴ Carta a Arnold Schönberg fechada el 20 de Agosto de 1928; citado por Moldenhauer, *Anton von Webern* (véase nt. 7); pág. 113.

³⁵ Como se puede demostrar en base a las diferentes descripciones que hace Webern de su obra, a esto también hay que añadirle su distanciamiento de la dimensión programática de su música. El 13 de enero de 1913, en una carta a Arnold Schönberg, transmitía a éste una exposición detallada del trasfondo autobiográfico de las seis piezas orquestales (el entierro de su madre en 1906); pero años más tarde, en la reseña del programa ya mencionado de 1933 (véase nt. 32), sólo insertó los siguientes epígrafes: "*Erwartung eines Unbeils*" (número 1, "En espera de una desgracia"), "*Gewißheit von dessen Erfüllung*" (número 2, "Certeza de su consumación"), "*Zarteste Gegensätzlichkeit*" (número 3, "Delicada contradicción"), "*Trauermarsch*" (número 4, "Marcha fúnebre"), "*Erinnerung*" (número 5, "Recuerdo") "*Ergebung*" (número 6, "Resignación"). Citado por Moldenhauer en *Anton von Webern* (véase nt. 7); págs. 112 y 113.

cista de la "*Faßlichkeit*" -lo palpablemente claro-,³⁶ y que se impregnaría más tarde y de forma acentuada en la versión para orquesta revisada y en el repaso que Webern hizo de sus primeras obras. Pese a las diferentes motivaciones exteriores, las adaptaciones de la Sociedad, que estaban sujetas a unas condiciones de representación específicas, tienen una relación interna con las revisiones que realizó Webern en los años veinte de sus obras, revisiones que estaban condicionadas temporalmente por la edición tardía de sus obras. Todo esto nos acerca a suponer que gracias a la Sociedad, el incremento de experiencia práctica que obtuvo Webern con esta actividad y su confrontación con la "instrumentación solista" tuvo una influencia decisiva en su concepción tímbrica posterior. También por su posición especial en la historia de la adaptación y revisión de su música la "versión de cámara" del op. 6 merece nuestra atención por ser la única obra de Webern adaptada por la Sociedad que se ha conservado. ■

Traducción: Mario Rodríguez Caster

³⁶ Cf. "*Faßlichkeit eine kulturhistorische Studie zur Ästhetik Weberns*", de Joachim Noller, en *Archiv für Musikwissenschaft* 43/3 (1986); págs. 169 a 180. No por casualidad comentaba Webern que la versión revisada en comparación con la versión original parece "una vieja partitura de Haydn". Extraído de la carta a Alban Berg fechada el 20 de agosto de 1928; citado por Moldenhauer, *Anton von Webern* (nt. 7); pág. 113.