

EL OPUS 10 DE WEBERN *

Marie Delcambre-Monpoel

Contrastes, suspensión, silencio, proliferación súbita, pinceladas fugaces y policromía son términos que podrían definir la superficie del opus 10. La frustración que se pueda sentir tras una primera escucha proviene del hecho de que una red de comunicación apenas entablada se interrumpe de repente: estas cinco piezas para orquesta se encuentran entre las más cortas de Webern. Paradójicamente, cada una de ellas se nos aparece como una entidad definitiva e intocable, gracias a la fuerza de cohesión de la escritura, hoy en día ya legendaria.

Los ochenta y cinco años que nos separan de esta obra nos permiten una escucha más fácil a causa de la multitud de experiencias sonoras que llegaron después. En 1913, la agrupación de los instrumentos que forman la plantilla del opus 10, su utilización, así como la distribución en el espacio de las alturas y los ritmos que lo caracterizan, resultaban insólitas.

Situación

Sabemos que Berg y Webern, entre 1904 y 1910, se beneficiaron de las radicales enseñanzas de Schönberg, cuyo principal compromiso era partir de un mínimo de ideas musicales para llegar a una gran cantidad de acontecimientos por medio de la variación.

A este precepto se añadieron, a partir del opus 6 (Seis piezas para gran orquesta, de 1909), la concisión y, por supuesto, la realización de pequeñas formas, lo mismo que la *Klangfarbenmelodie* (melodía de timbres), todo lo cual es en verdad característico del opus 10:

* "L'Opus 10 de Webern". Publicado en *Musurgia*, vol. V, núm. 1. Ediciones Eska. París, 1998.

- La pequeña forma es consecuencia de una escritura que se impone la no repetición, que renuncia a las reexposiciones y a los desarrollos. Se podría pensar que la primera pieza en que se manifiesta esta actitud es la tercera del opus 6 de Webern, pero la obra de referencia más citada es el opus 19 de Schönberg, las Pequeñas piezas para piano, de 1911. Revolucionando los hábitos de escritura (llevando más allá el trabajo temático tradicional) y los de escucha (exigiendo todavía más a la memoria del oyente), la pequeña forma presupone la concisión y permite la variación en todos los niveles, especialmente en el del timbre, que, desde las Bagatelas opus 9, había sido tratado como un parámetro con entidad propia.
- Precisamente el timbre ocupa un lugar determinante desde el opus 6 en virtud de la elaboración de melodías de timbres (*Klangfarbenmelodien*), tal y como propone Schönberg en su *Tratado de armonía*. La idea era reemplazar las alturas de una melodía por colores diferentes, por ejemplo, haciendo que la misma nota pasara de un instrumento a otro (como en la 3ª pieza de las opus 16 de Schönberg). Muy rápidamente, el color, en lugar de reemplazar a la altura, comenzó a asociarse a ésta para dar lugar a motivos melódicos en los que las notas se reparten entre diversos instrumentos o grupos de instrumentos.

Webern perseguía también el ideal sonoro schönbergiano de una revalorización del contrapunto, y alcanzará en este campo un *summum* de rigor a partir de la Sinfonía op. 21 (1928). No obstante, el contrapunto constituye una preocupación permanente, que resulta patente en toda su obra, como veremos en el análisis del opus 10.

En 1911, a pesar de la muerte de Gustav Mahler, que, según dice, hace que cada día esté más triste, Webern encuentra energías para trabajar en dos grupos de composiciones que se ampliarían en 1913. Se trata de unas piezas para cuarteto de cuerdas que se convertirán en las Bagatelas op. 9, y de unas piezas muy cortas para orquesta de las que conservará dos que se convertirán en la primera y la cuarta del opus 10. La obra que nos interesa aquí es, de hecho, el resultado de una elección de última hora de cinco piezas de entre un total de dieciocho (siete escritas en 1911 y once en 1913), cuyas fechas de composición son las que siguen:

núm. 1	28 de junio de 1911
núm. 2	13 de septiembre de 1913
núm. 3	8 de septiembre de 1913
núm. 4	19 de julio de 1911
núm. 5	6 de octubre de 1913

El periodo que va de 1911 a 1913 resulta difícil para Webern, que sufre de depresión a causa del trabajo de director musical de teatro que le agota. A pesar de todo, saca fuerzas para componer los opus 9, 10 y 11, que manifiestan totalmente una continuidad de pensamiento conceptual. Estos tres opus a menudo se comparan con los opus 5, 6 y 7, de los que están separados por un opus de lieder y que presentan una semejanza instrumental sorprendente:

1909	Cinco movimientos para cuarteto de cuerda op. 5 Seis piezas para gran orquesta op. 6
1910	Cuatro piezas para violín y piano op. 7 Dos Lieder op. 8

- 1913 Seis bagatelas para cuarteto de cuerda op. 9
 Cinco piezas para orquesta op. 10 (empezadas en 1911)
 1914 Tres pequeñas piezas para violoncello y piano op. 11

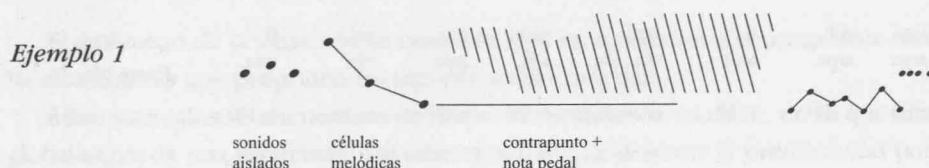
La publicación de la obra en Universal Edition no tendría lugar hasta 1923, y su estreno tuvo lugar en Zurich en 1926 por petición de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea. Webern la dirigió. Pero antes la obra fue arreglada para una interpretación privada y transcrita para violín, viola, violoncello, armonio y piano. Bajo esta forma, las opus 10 fueron interpretadas por primera vez en Viena el 30 de enero de 1920.

ANÁLISIS

Primera pieza

Economía de medios: algunos sonidos aislados por silencios, dos monodias, un contrapunto a dos voces sostenido por una pedal en trino. Cuarenta segundos en total, teniendo en cuenta, además, que estos elementos aparecen la mayoría de las veces en sucesión.

Una forma clásica, en el sentido de que hay una parte central que contrasta con las partes que la enmarcan, a su vez parecidas entre sí. Mucho menos clásica, cuando se advierte que los niveles de contraste o de semejanza no se dan en el orden melódico sino en el plástico, según este esquema (véase el ejemplo 1):



Los sonidos aislados se pueden asimilar a puntos, tres al comienzo (*si, do, si*), cuatro al final (*fa, fa, fa, fa*). La primera monodia (c. 2) no contiene más que tres notas relativamente espaciadas, la segunda (cc. 10-11) tiene siete. Ambas tienen en común sus intervalos primero y último respectivamente. La segunda parte es una forma variada de la primera por comprensión del acervo interválico y del espacio-tiempo (el semitono del comienzo se transforma en un unísono al final que, en sus ataques, es aproximadamente cuatro veces más rápido), y por alargamiento melódico. El *si^b* repetido de la segunda monodia está preparado por los dos *la* del arpa, y encuentra su eco en las cuatro notas similares que terminan la pieza. La parte central es más compleja; volveremos a ella.

A menudo se ha citado el comienzo de la primera pieza del opus 10 como ejemplo de *Klangfarbenmelodie* por lo inteligible que resulta este principio en un tiempo lento. La adopción de la forma en espejo de la que hemos hablado más arriba se concreta de la misma manera en este dominio: los cuatro últimos compases de la pieza son tímbricamente semejantes a los cuatro primeros (véase el ejemplo 2).

Ejemplo 2

Permanecemos todavía en el dominio del timbre. Se trate de sonidos puntuales o de células melódicas, todo responde a la preocupación por conseguir la mayor transparencia. Tras la escucha se puede visualizar sin ninguna dificultad el conjunto instrumental. Así, pues, se trata de una orquesta de solistas que nunca pierden nada de su identidad sonora, a pesar de que a veces dos o tres instrumentos diferentes ataquen simultáneamente las mismas notas (en unísonos u octavas) (véase el ejemplo 3).

tpta.	cel.	fl.	arpa	glspl.	tpta.	cel.	fl.
arpa	arpa	arpa	vln., vla.	vln.	arpa	vlo.	tpta.
Anacrusa	c. 1 ⁽¹⁾	c. 1 ⁽²⁾	cc. 4, 5, 6	c. 9 ⁽¹⁾	c. 9 ⁽²⁾	c. 10	c. 12

Ejemplo 3

El timbre es complejo en el momento del ataque y se divide en el momento de la resonancia, una resonancia calculada según modos de ejecución que permiten que los sonidos se distingan: superposición de un sonido seco y de otro resonante, de uno natural y de un armónico, de un sonido corto y de otro largo, de uno sin modular y de otro en *flutterzunge*, etc.

Los elementos melódicos de la parte central (cc. 4 a 9) se suceden como entretejidos de acuerdo con una simetría interna de las familias instrumentales, como se indica a continuación:

compases 4, 5, 6: clarinete
 compases 6, 7: trompeta y trombón
 compases 7, 8: violín y violoncello
 compases 8, 9: flauta

El análisis de la composición interválica de todo lo que se percibe horizontalmente resulta evidentemente primordial en un compositor que se compromete cada vez más con una concepción serial magníficamente sintetizada por su inventor:

[...] sonidos que no tienen ningún otro parentesco que el que cada sonido guarda con cada uno de los otros.¹

Los intervalos que escuchamos aquí son esencialmente el semitono y sus extensiones: la séptima mayor y la novena menor; en segundo lugar, aparecen la segunda (o novena) mayor, así como la tercera mayor o su equivalente, la sexta menor. Para aniquilar del todo cualquier sentimiento tonal, los intervalos son cada vez más grandes y las terceras mayores quedan aisladas entre las "disonancias". Las cuartas y las quintas se reducen casi siempre a tritonos:

compases 1, 2, 3:	2m-2m-3M-6m-4-4+
compases 4, 5, 6:	
clarinete:	3M-2M-6m-6m-4+
arpa, violín, viola:	2m-2M
compases 6, 7, 8:	
trompeta:	3m-2m -2M
trombón:	2M-2m
violoncello:	2M-2m-9M-7m-3m
compases 8, 9:	
volín:	13m -7M -3M -7M
flauta:	3M -2m -2m -7M
compás 10:	
arpa:	9M -4+ -2m -2M -6m

El fenómeno de la variación se concreta aquí en una extensión progresiva en el espacio de las alturas de lo que proponen los tres primeros compases.

Estos intervalos se encuentran de nuevo verticalmente, es decir, en lo que el oído retiene globalmente de una secuencia. Sin embargo, hay que destacar la predilección por un intervalo poco escuchado melódicamente: la tercera menor. Este intervalo se hace extremadamente presente en los cc. 4, 5 y 6 en el arpa y en las cuerdas frotadas. El *si* de éstas forma también una tercera menor con el *sol* # del trino, y su *do*, con el *la* del mismo trino. Este trino de celesta sirve de eje a las terceras menores superiores de las que acabamos de hablar y a las terceras menores inferiores del trombón del c. 7 (*fa* y *fa* #). Veremos en la segunda pieza por qué es importante insistir a partir de este momento en este intervalo.

La primera nota y la última de la pieza están a distancia de tritono, intervalo que divide la octava en dos partes iguales.

¹ Arnold Schönberg, *Le style et l'idée*. París, Buchet-Castel (1977); pág. 163.

Un estudio del ritmo confirma la conclusión que se impone a la escucha: todos los acontecimientos sonoros parecen poseer su propia manera de distribuirse en el tiempo, lo cual desemboca en una complejidad muy grande, pero a la vez contribuye a su identidad. Schönberg ya había dicho que el revestimiento rítmico de un elemento musical basta para reconocerse; por lo tanto, sus diferencias desde este punto de vista permiten individualizarlo. Las pulsaciones se dividen por cuatro o por tres, lo mismo que el compás; las repeticiones son raras (cf. el ejemplo 4)

Ejemplo 4

división de la pulsación por 3		división del compás por 3	
por 4		por 4	

Segunda pieza

Lo primero que llama la atención al escuchar la segunda pieza a continuación de la primera es la célula de cuatro notas de la trompeta justo al comienzo, que es la misma del c. 7 de la primera pieza transpuesta una tercera menor por debajo. A esta célula le siguen tres sonidos en tresillo de negras en amplios intervalos ascendentes (c. 3) que se emparejan a su vez con su falso espejo en la primera pieza (c. 2). Se trata de un elemento de coherencia, de cohesión más bien, que oculta otros sólo perceptibles mediante la lectura de la partitura.

Volveremos a encontrar en esta pieza y en las siguientes los mismos elementos de lenguaje que en la primera, aunque tratados de manera diferente:

- el contrapunto es más elaborado, a menudo a tres voces;
- los intervallos son más amplios, siguiendo en esto una evolución que se inicia ya en la primera pieza;
- los sonidos puntuales se transforman en acordes;
- el trino "fundamental" de la primera pieza se reparte entre diversos instrumentos;
- la forma ya no es la de arco, sino una yuxtaposición de una parte contrapuntística (cc. 1-5) y de una parte vertical (c. 8-11) con una transición mixta y una coda casi completamente en trinos;
- a los instrumentos de antes se le añaden el piccolo, el oboe, el clarinete en $mi\flat$, la trompa en fa, el armonio, el triángulo, el platillo y el contrabajo. El espacio de las alturas se ha ampliado considerablemente y se ha enriquecido también la sonoridad del conjunto;
- los ritmos, que se inscriben ahora en un compás de tres tiempos, son sensiblemente los mismos, pero se percibe especialmente el nuevo elemento que constituye el cinquillo de la trompeta del c. 11;
- pero sobre todo el silencio, presente ya en la primera pieza, cobra aquí un significado especial por su frecuencia, su longitud, su papel estructural: el silencio más largo se llena apenas con el triángulo (cc. 5 y 6) y anuncia la transición. El siguiente (primer tiempo del c. de 2/4) inicia la parte vertical que transmite una sensación de espaciosidad. El tercero, perturbado por la percusión y el glockenspiel (c. 11), precede a la coda;
- la atmósfera es aquí muy diferente, más dinámica, y hacia el final adquiere una expresión muy tensa a causa de una aceleración acompañada de crescendos sucesivos.

Resulta interesante examinar la composición melódica de esta segunda pieza. Si reducimos cada una de las melodías a sus intervallos simples (de manera que, por ejemplo, convertimos una decimosexta en una segunda), nos damos cuenta de que Webern se sirve de un acervo de notas que distan entre sí segundas menores o mayores o terceras menores (cf. el ejemplo 5).

Ejemplo 5

En el ejemplo 5 se advierte que las pocas veces en que aparece la tercera mayor este intervalo se rellena con las notas de la melodía que lo acompaña en contrapunto. Así, por ejemplo, el *do* # largo y claramente audible del violín rellena la tercera mayor del conjunto de alturas del clarinete en mi bemol. Por otra parte, el *si* b largo del clarinete en mi bemol (4ª melodía) llena la tercera mayor del conjunto de alturas de la viola. Todo ello siempre tiende al total cromático, que se consigue en las dos últimas melodías de la trompeta y de la trompa.

La configuración de las líneas melódicas y los numerosos cruces entre ellas hacen que a veces se escuchen mejor los encadenamientos entre los instrumentos distintos que las líneas de cada instrumento. Del mismo modo, los ataques comunes se perciben más bien como acordes. El análisis de las coincidencias no revela ninguna ley que regule los intervalos armónicos. En general, las notas atacadas simultáneamente se encuentran muy separadas entre sí, y tan sólo los acordes escritos (cc. 8 a 11) se escuchan como tales. Así, pues, la escucha armónica depende más de la superposición de los acervos de alturas que de auténticas coincidencias. Henri-Louis Matter llama "polifonía diagonal"² a este universo pancromático en que se trasciende la dialéctica horizontal / vertical.

Tercera pieza

Cada una de las piezas está dominada por una característica. En la primera se trata de su estructura; en la segunda, del contrapunto. Si hubiera que caracterizar la tercera pieza, diríamos: repetición, regularidad, silencio.

Son tres términos que se relacionan con el tiempo. El contraste es tanto más intenso cuanto que la pieza anterior aniquilaba todo sentimiento cronométrico por medio de las superposiciones rítmicas complejas, mientras que en ésta lo mismo se consigue por medio de una disminución hasta el extremo de la velocidad de aparición de la información musical sobre un fondo de elementos repetidos sistemáticamente.

Compases 1 a 4

Sobre el sonido de múltiples campanas apenas audibles que dan profundidad, relieve y misterio a la pieza, la mandolina, la guitarra, la celesta y el arpa se reparten, en una disposición muy espaciosa, un complejo cromático sobre las notas *do* #, *re*, *mi*, *sol* #, *la*, *si* b, de manera muy regular (una sucesión de negras o de corcheas) en compás de 6/4.

² Henri-Louis Matter, *Webern*. París, L'Age d'homme (1981); pág. 48.

De este conjunto emerge una melodía extraordinariamente lenta de cuatro notas en el violín. Su composición interválica (un tritono más una octava, una quinta, un tritono) se reencontra en la respuesta de la trompa, con tres notas sólo (una quinta, un tritono) pero en perfil melódico invertido (véase el ejemplo 6). Esta respuesta queda resaltada por la interrupción brutal de los instrumentos mencionados antes, cuyo efecto se prolonga en la percusión, y el acorde reemplazado por el *mi, fa, sol* del violoncello y el armonio.

Ejemplo 6

Compases 5 y 6

Estos dos compases son los responsables de un cambio importante de atmósfera y se experimentan como un paréntesis en el discurso, puesto que lo que les sucede no es sino una variación de la primera parte. El elemento común es el trémolo de las campanas, que apenas se interrumpe. El ejemplo 7 reduce en cuatro pentagramas estos dos compases. Las dos primeras notas repetidas en las semicorcheas del clarinete nos recuerdan la primera pieza, y las cuatro semicorcheas con las notas *si* y *si b* prefiguran la quinta. Los intervalos melódicos complementan a los de la primera parte (aquí no hay ni quintas ni tritonos), con predominio del semitono y de sus extensiones, así como de la tercera mayor.

Ejemplo 7

Compases 7 a 11

Después de un silencio, en esta parte final (que dura casi lo mismo que la primera) reencontramos la regularidad, la división de la pulsación en 6/4 y un acontecimiento melódico

co. La sonoridad ha cambiado un poco: la guitarra ha dejado su puesto al órgano. El cromatismo resulta más cerrado (*do, do #, re, re #, mi, fa*), al igual que el ámbito del acorde. La melodía se encuentra en el trombón y sintetiza todo lo que precede haciendo escuchar un tritono, una tercera mayor -en forma de sexta menor- y un semitono -en forma de séptima menor-.

La continuidad resulta entrecortada, agujereada por los silencios en los dos últimos compases, que conducen de manera completamente natural al silencio final.

Cuarta pieza

El penúltimo momento musical parece resumir en 25 segundos las ideas principales aparecidas en los tres precedentes; de hecho, si tenemos en cuenta el orden cronológico de su composición, sucede más bien que son la segunda y la tercera las que “desarrollarán” lo que ya se encontraba en la cuarta: sonidos aislados individuales o en acordes, breves células melódicas, repeticiones de notas, divisiones diversas del tiempo en las que domina el tresillo. Una simetría oculta habita la cuarta pieza; se trata de una simetría de orden armónico: el número de notas utilizadas disminuye desde el comienzo hasta el centro de la pieza y aumenta de nuevo del centro hasta el final, como se ve en el ejemplo 8. Cada melodía contiene por lo menos un tritono y un semitono, que aparece bajo las formas familiares de la séptima mayor o de la novena menor. Estos intervalos se escuchan también simultáneamente y de una voz a otra.

Ejemplo 8

Los efectos de color son especialmente notables aquí, donde cabría suponer que se despliega una sola melodía que cambia constantemente de color: comienza en la mandolina,

después pasa a la trompeta y al trombón; según William Austin,³ la melodía encontraría respuesta en el violín justo al final de la pieza. Esta concepción supone que el resto funciona como si fuera una figuración de acompañamiento, aunque se parece más bien a una suerte de contrapunto que se cruza incluso con la melodía "principal".

La innovación se encuentra en la melodía de seis notas confiada desde el comienzo a la mandolina, que aquí aparece como si fuera un timbre nuevo, puesto que se utiliza por primera vez en papel solista. La pieza es tan corta que la reaparición al final hace de eco, de conclusión de lo que habría sido una introducción, obedeciendo así al principio de simetría que gobierna el pensamiento de Webern.

Cada timbre se escucha muy claramente, incluso cuando el instrumentista no tiene que tocar más que una nota o un acorde: la nota aislada de la viola se percibe gracias a su timbre de armónico y a su duración. Para sostener los otros sonidos aislados y hacerlos más audibles, Webern recurre a la simple repetición de la nota (el clarinete en los cc. 2 y 3, el arpa en los cc. 4 y 5, la celesta en el c. 5, la mandolina en los cc. 5 y 6) o al trino (el clarinete en el c. 5).

En este conjunto heterogéneo, el sonido de la caja no resulta más extraño que los demás, aunque sólo intervenga en una ocasión. Está tratado de manera minimalista, como todos los demás, sin oponerle al conjunto de instrumentos de altura determinada, como suele ser el caso en la tradición occidental.

Quinta pieza

Es con mucho la más compleja y la más larga. Se puede articular como sigue:

Compases 1 a 4:	introducción
Compases 5 a 17:	primera parte
	A ¹ de 5 a 9
	A ² de 10 a 17
Compases 18 a 32:	segunda parte
	B ¹ de 18 a 24
	B ² de 26 a 29
	B ³ de 30 a 32

Se caracteriza por dos tendencias:

1. La búsqueda de un equilibrio entre lo vertical y lo horizontal, no por medio del contrapunto, tal como habíamos visto ya, sino más bien por medio de un claro enfrentamiento entre las melodías y los acordes.

³ William W. Austin, *Music in the 20th Century. From Debussy to Stravinsky*. Londres, J. M. Dent & Sons, 1977; pág.347.

La introducción es un ejemplo típico de *Klangfarbenmelodie* (cf. el ejemplo 9), apoyado en su centro por un acorde mantenido. Así, pues, el principio que hemos mencionado más arriba se hace valer ya aquí; no obstante, admitirá diversas variaciones. Destaquemos que la anacrusa y el primer compás junto con el *do* del glockenspiel hacen oír el total cromático, y que a partir de este *do* y hasta el final de la introducción se vuelve a escuchar el total cromático. Esta circunstancia corrobora la idea que nos habíamos hecho de que constituyen una sección unitaria.

Ejemplo 9

The musical score for Ejemplo 9 consists of three staves. The top staff is for the Glockenspiel (Glsp.), the middle for the Trumpet (Trp.), and the bottom for the Oboe (Ob.). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The first measure shows a whole note chord in the Glsp. with a dotted line above it labeled '8va'. The second measure has a whole note chord in the Trp. The third measure has a whole note chord in the Ob. The fourth measure has a whole note chord in the Trp. The fifth measure has a whole note chord in the Ob. The sixth measure has a whole note chord in the Trp. The seventh measure has a whole note chord in the Ob. The eighth measure has a whole note chord in the Trp. The ninth measure has a whole note chord in the Ob. The tenth measure has a whole note chord in the Trp. The eleventh measure has a whole note chord in the Ob. The twelfth measure has a whole note chord in the Trp. The thirteenth measure has a whole note chord in the Ob. The fourteenth measure has a whole note chord in the Trp. The fifteenth measure has a whole note chord in the Ob. The sixteenth measure has a whole note chord in the Trp. The seventeenth measure has a whole note chord in the Ob. The eighteenth measure has a whole note chord in the Trp. The nineteenth measure has a whole note chord in the Ob. The twentieth measure has a whole note chord in the Trp. The twenty-first measure has a whole note chord in the Ob. The twenty-second measure has a whole note chord in the Trp. The twenty-third measure has a whole note chord in the Ob. The twenty-fourth measure has a whole note chord in the Trp. The twenty-fifth measure has a whole note chord in the Ob. The twenty-sixth measure has a whole note chord in the Trp. The twenty-seventh measure has a whole note chord in the Ob. The twenty-eighth measure has a whole note chord in the Trp. The twenty-ninth measure has a whole note chord in the Ob. The thirtieth measure has a whole note chord in the Trp. The thirty-first measure has a whole note chord in the Ob. The thirty-second measure has a whole note chord in the Trp. The thirty-third measure has a whole note chord in the Ob. The thirty-fourth measure has a whole note chord in the Trp. The thirty-fifth measure has a whole note chord in the Ob. The thirty-sixth measure has a whole note chord in the Trp. The thirty-seventh measure has a whole note chord in the Ob. The thirty-eighth measure has a whole note chord in the Trp. The thirty-ninth measure has a whole note chord in the Ob. The fortieth measure has a whole note chord in the Trp. The forty-first measure has a whole note chord in the Ob. The forty-second measure has a whole note chord in the Trp. The forty-third measure has a whole note chord in the Ob. The forty-fourth measure has a whole note chord in the Trp. The forty-fifth measure has a whole note chord in the Ob. The forty-sixth measure has a whole note chord in the Trp. The forty-seventh measure has a whole note chord in the Ob. The forty-eighth measure has a whole note chord in the Trp. The forty-ninth measure has a whole note chord in the Ob. The fiftieth measure has a whole note chord in the Trp. The fifty-first measure has a whole note chord in the Ob. The fifty-second measure has a whole note chord in the Trp. The fifty-third measure has a whole note chord in the Ob. The fifty-fourth measure has a whole note chord in the Trp. The fifty-fifth measure has a whole note chord in the Ob. The fifty-sixth measure has a whole note chord in the Trp. The fifty-seventh measure has a whole note chord in the Ob. The fifty-eighth measure has a whole note chord in the Trp. The fifty-ninth measure has a whole note chord in the Ob. The sixtieth measure has a whole note chord in the Trp. The sixty-first measure has a whole note chord in the Ob. The sixty-second measure has a whole note chord in the Trp. The sixty-third measure has a whole note chord in the Ob. The sixty-fourth measure has a whole note chord in the Trp. The sixty-fifth measure has a whole note chord in the Ob. The sixty-sixth measure has a whole note chord in the Trp. The sixty-seventh measure has a whole note chord in the Ob. The sixty-eighth measure has a whole note chord in the Trp. The sixty-ninth measure has a whole note chord in the Ob. The seventieth measure has a whole note chord in the Trp. The seventy-first measure has a whole note chord in the Ob. The seventy-second measure has a whole note chord in the Trp. The seventy-third measure has a whole note chord in the Ob. The seventy-fourth measure has a whole note chord in the Trp. The seventy-fifth measure has a whole note chord in the Ob. The seventy-sixth measure has a whole note chord in the Trp. The seventy-seventh measure has a whole note chord in the Ob. The seventy-eighth measure has a whole note chord in the Trp. The seventy-ninth measure has a whole note chord in the Ob. The eightieth measure has a whole note chord in the Trp. The eighty-first measure has a whole note chord in the Ob. The eighty-second measure has a whole note chord in the Trp. The eighty-third measure has a whole note chord in the Ob. The eighty-fourth measure has a whole note chord in the Trp. The eighty-fifth measure has a whole note chord in the Ob. The eighty-sixth measure has a whole note chord in the Trp. The eighty-seventh measure has a whole note chord in the Ob. The eighty-eighth measure has a whole note chord in the Trp. The eighty-ninth measure has a whole note chord in the Ob. The ninetieth measure has a whole note chord in the Trp. The ninety-first measure has a whole note chord in the Ob. The ninety-second measure has a whole note chord in the Trp. The ninety-third measure has a whole note chord in the Ob. The ninety-fourth measure has a whole note chord in the Trp. The ninety-fifth measure has a whole note chord in the Ob. The ninety-sixth measure has a whole note chord in the Trp. The ninety-seventh measure has a whole note chord in the Ob. The ninety-eighth measure has a whole note chord in the Trp. The ninety-ninth measure has a whole note chord in the Ob. The hundredth measure has a whole note chord in the Trp.

A lo largo de la primera parte, se hacen cada vez más densos los comentarios o las puntuaciones que los acordes hacen a las melodías: armonía cada vez más rica, cada vez más insistente y que experimentará un crescendo a partir del c. 13 que se esbozaba ya al final de A¹.

A¹ presenta una melodía en la viola articulada por dos acordes y un complejo armónico desdibujado por los trémolos (cf. el ejemplo 10). A esta misma melodía le sigue un comentario de acordes que se solapan como las tejas de un tejado, impulsado por una dinámica sucesión de corcheas con puntillo-semicorcheas en el arpa, el glockenspiel y el xilófono y que termina en *ff*.

Ejemplo 10

The musical score for Ejemplo 10 consists of five staves. The top staff is for the Alto, the second for the Guitar (Guit.), the third for the Arpa (Arp.), the fourth for the Celarmona (Cel.), and the fifth for the Violín (Vcl.). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The first measure has a whole note chord in the Alto with a dynamic marking of *ppp*. The second measure has a whole note chord in the Guit. with a dynamic marking of *pp*. The third measure has a whole note chord in the Arp. with a dynamic marking of *ppp*. The fourth measure has a whole note chord in the Cel. with a dynamic marking of *pp*. The fifth measure has a whole note chord in the Vcl. with a dynamic marking of *ppp*. The sixth measure has a whole note chord in the Alto with a dynamic marking of *p*. The seventh measure has a whole note chord in the Guit. with a dynamic marking of *f*. The eighth measure has a whole note chord in the Arp. with a dynamic marking of *ppp*. The ninth measure has a whole note chord in the Cel. with a dynamic marking of *pp*. The tenth measure has a whole note chord in the Vcl. with a dynamic marking of *ppp*. The eleventh measure has a whole note chord in the Alto with a dynamic marking of *p*. The twelfth measure has a whole note chord in the Guit. with a dynamic marking of *f*. The thirteenth measure has a whole note chord in the Arp. with a dynamic marking of *ppp*. The fourteenth measure has a whole note chord in the Cel. with a dynamic marking of *pp*. The fifteenth measure has a whole note chord in the Vcl. with a dynamic marking of *ppp*. The sixteenth measure has a whole note chord in the Alto with a dynamic marking of *p*. The seventeenth measure has a whole note chord in the Guit. with a dynamic marking of *f*. The eighteenth measure has a whole note chord in the Arp. with a dynamic marking of *ppp*. The nineteenth measure has a whole note chord in the Cel. with a dynamic marking of *pp*. The twentieth measure has a whole note chord in the Vcl. with a dynamic marking of *ppp*. The twenty-first measure has a whole note chord in the Alto with a dynamic marking of *p*. The twenty-second measure has a whole note chord in the Guit. with a dynamic marking of *f*. The twenty-third measure has a whole note chord in the Arp. with a dynamic marking of *ppp*. The twenty-fourth measure has a whole note chord in the Cel. with a dynamic marking of *pp*. The twenty-fifth measure has a whole note chord in the Vcl. with a dynamic marking of *ppp*. The twenty-sixth measure has a whole note chord in the Alto with a dynamic marking of *p*. The twenty-seventh measure has a whole note chord in the Guit. with a dynamic marking of *f*. The twenty-eighth measure has a whole note chord in the Arp. with a dynamic marking of *ppp*. The twenty-ninth measure has a whole note chord in the Cel. with a dynamic marking of *pp*. The thirtieth measure has a whole note chord in the Vcl. with a dynamic marking of *ppp*. The thirty-first measure has a whole note chord in the Alto with a dynamic marking of *p*. The thirty-second measure has a whole note chord in the Guit. with a dynamic marking of *f*. The thirty-third measure has a whole note chord in the Arp. with a dynamic marking of *ppp*. The thirty-fourth measure has a whole note chord in the Cel. with a dynamic marking of *pp*. The thirty-fifth measure has a whole note chord in the Vcl. with a dynamic marking of *ppp*. The thirty-sixth measure has a whole note chord in the Alto with a dynamic marking of *p*. The thirty-seventh measure has a whole note chord in the Guit. with a dynamic marking of *f*. The thirty-eighth measure has a whole note chord in the Arp. with a dynamic marking of *ppp*. The thirty-ninth measure has a whole note chord in the Cel. with a dynamic marking of *pp*. The fortieth measure has a whole note chord in the Vcl. with a dynamic marking of *ppp*. The forty-first measure has a whole note chord in the Alto with a dynamic marking of *p*. The forty-second measure has a whole note chord in the Guit. with a dynamic marking of *f*. The forty-third measure has a whole note chord in the Arp. with a dynamic marking of *ppp*. The forty-fourth measure has a whole note chord in the Cel. with a dynamic marking of *pp*. The forty-fifth measure has a whole note chord in the Vcl. with a dynamic marking of *ppp*. The forty-sixth measure has a whole note chord in the Alto with a dynamic marking of *p*. The forty-seventh measure has a whole note chord in the Guit. with a dynamic marking of *f*. The forty-eighth measure has a whole note chord in the Arp. with a dynamic marking of *ppp*. The forty-ninth measure has a whole note chord in the Cel. with a dynamic marking of *pp*. The fiftieth measure has a whole note chord in the Vcl. with a dynamic marking of *ppp*. The fifty-first measure has a whole note chord in the Alto with a dynamic marking of *p*. The fifty-second measure has a whole note chord in the Guit. with a dynamic marking of *f*. The fifty-third measure has a whole note chord in the Arp. with a dynamic marking of *ppp*. The fifty-fourth measure has a whole note chord in the Cel. with a dynamic marking of *pp*. The fifty-fifth measure has a whole note chord in the Vcl. with a dynamic marking of *ppp*. The fifty-sixth measure has a whole note chord in the Alto with a dynamic marking of *p*. The fifty-seventh measure has a whole note chord in the Guit. with a dynamic marking of *f*. The fifty-eighth measure has a whole note chord in the Arp. with a dynamic marking of *ppp*. The fifty-ninth measure has a whole note chord in the Cel. with a dynamic marking of *pp*. The sixtieth measure has a whole note chord in the Vcl. with a dynamic marking of *ppp*. The sixty-first measure has a whole note chord in the Alto with a dynamic marking of *p*. The sixty-second measure has a whole note chord in the Guit. with a dynamic marking of *f*. The sixty-third measure has a whole note chord in the Arp. with a dynamic marking of *ppp*. The sixty-fourth measure has a whole note chord in the Cel. with a dynamic marking of *pp*. The sixty-fifth measure has a whole note chord in the Vcl. with a dynamic marking of *ppp*. The sixty-sixth measure has a whole note chord in the Alto with a dynamic marking of *p*. The sixty-seventh measure has a whole note chord in the Guit. with a dynamic marking of *f*. The sixty-eighth measure has a whole note chord in the Arp. with a dynamic marking of *ppp*. The sixty-ninth measure has a whole note chord in the Cel. with a dynamic marking of *pp*. The seventieth measure has a whole note chord in the Vcl. with a dynamic marking of *ppp*. The seventy-first measure has a whole note chord in the Alto with a dynamic marking of *p*. The seventy-second measure has a whole note chord in the Guit. with a dynamic marking of *f*. The seventy-third measure has a whole note chord in the Arp. with a dynamic marking of *ppp*. The seventy-fourth measure has a whole note chord in the Cel. with a dynamic marking of *pp*. The seventy-fifth measure has a whole note chord in the Vcl. with a dynamic marking of *ppp*. The seventy-sixth measure has a whole note chord in the Alto with a dynamic marking of *p*. The seventy-seventh measure has a whole note chord in the Guit. with a dynamic marking of *f*. The seventy-eighth measure has a whole note chord in the Arp. with a dynamic marking of *ppp*. The seventy-ninth measure has a whole note chord in the Cel. with a dynamic marking of *pp*. The eightieth measure has a whole note chord in the Vcl. with a dynamic marking of *ppp*. The eighty-first measure has a whole note chord in the Alto with a dynamic marking of *p*. The eighty-second measure has a whole note chord in the Guit. with a dynamic marking of *f*. The eighty-third measure has a whole note chord in the Arp. with a dynamic marking of *ppp*. The eighty-fourth measure has a whole note chord in the Cel. with a dynamic marking of *pp*. The eighty-fifth measure has a whole note chord in the Vcl. with a dynamic marking of *ppp*. The eighty-sixth measure has a whole note chord in the Alto with a dynamic marking of *p*. The eighty-seventh measure has a whole note chord in the Guit. with a dynamic marking of *f*. The eighty-eighth measure has a whole note chord in the Arp. with a dynamic marking of *ppp*. The eighty-ninth measure has a whole note chord in the Cel. with a dynamic marking of *pp*. The ninetieth measure has a whole note chord in the Vcl. with a dynamic marking of *ppp*. The ninety-first measure has a whole note chord in the Alto with a dynamic marking of *p*. The ninety-second measure has a whole note chord in the Guit. with a dynamic marking of *f*. The ninety-third measure has a whole note chord in the Arp. with a dynamic marking of *ppp*. The ninety-fourth measure has a whole note chord in the Cel. with a dynamic marking of *pp*. The ninety-fifth measure has a whole note chord in the Vcl. with a dynamic marking of *ppp*. The ninety-sixth measure has a whole note chord in the Alto with a dynamic marking of *p*. The ninety-seventh measure has a whole note chord in the Guit. with a dynamic marking of *f*. The ninety-eighth measure has a whole note chord in the Arp. with a dynamic marking of *ppp*. The ninety-ninth measure has a whole note chord in the Cel. with a dynamic marking of *pp*. The hundredth measure has a whole note chord in the Vcl. with a dynamic marking of *ppp*.

A² varía en cierto modo a A¹: la parte melódica se reparte entre la trompa, el violín, el clarinete en mi bemol al que se añade después el clarinete bajo (con el que es difícil de conseguir, confesémoslo, claridad en la ejecución) (cf. ejemplo 11). Los acordes ejecutados normal-

mente pasan de dos por cada seis pulsaciones en A¹ a cuatro en la misma duración en A². Los trémolos del violoncello y de la celesta del c. 7 se sustituyen por un conjunto de trémolos y trinos ejecutados por cinco instrumentos.

Ejemplo 11

La segunda parte parece un reflejo de la primera, con fragmentos melódicos más cortos, intervenciones verticales más espaciadas y una textura mantenida. B² presenta una textura armónica en su totalidad; el último movimiento melódico es el del oboe, con sólo dos notas (cc. 22, 23, 24). Los dos últimos compases hacen las veces de una conclusión, alusión final a figuraciones que ya habían aparecido. Esta última parte se caracteriza por los silencios (los más largos de la obra), que confirman la idea de reflejo o de recuerdo.

2. La segunda característica de la pieza es la repetición audible de fenómenos simples. Se da en tres órdenes distintos:

Repetición inmediata de sonidos puntuales, que se concentra sobre todo en la primera parte; se trata del fenómeno del trémolo. Especialmente lento en las cuatro semicorcheas del c. 15. Todo ello es reminiscencia de la tercera pieza. La alternancia rápida de dos notas (celesta y violonchelo, c. 7) se asimila al fenómeno del trino.

Configuraciones típicas de orden melódico, aquí esencialmente descendente (cf. el ejemplo 12). La estructura misma de las dos melodías más largas interpretadas por un instrumento a solo, a saber, la de la viola en los cc. 5-8 y la del clarinete en los cc. 13-16, constituyen la repetición del mismo perfil melódico, muy variado rítmicamente en el caso de la viola.

Ejemplo 12

Omnipresencia de intervalos característicos. Se trata, por supuesto, de las séptimas mayores y las novenas menores, que aparecen melódicamente seis veces, sin contar los encadenamientos de acordes, y que se encuentran (bien la primera, bien la segunda) en cada agregado armónico. Sobre todo en esta pieza, dicha presencia resulta especialmente subrayada por el fenómeno de las micromelodías acompañadas que citamos como primera tendencia de la pieza.

La quinta pieza del opus 10 tiene en cierto modo un carácter innovador en relación con las otras desde el punto de vista de los timbres. Aunque la aparición del xilófono se justifica por el dinamismo y la intensidad de sus breves intervenciones, sobre todo es la asociación de timbres en los ataques simultáneos lo que hay que destacar. Habíamos mencionado las de la primera pieza (cf. el ejemplo 3). En las piezas 2, 3 y 4, los acordes, aunque sean interpretados por varios instrumentos, reúnen en la mayor parte de los casos instrumentos de la misma familia o de sonoridades emparentadas, y raramente hay en ellos duplicaciones. Aquí, sin embargo, las agrupaciones tímbricas son cuando menos insólitas, y se producen numerosas duplicaciones. El ejemplo 13 detalla la composición de todos los *re* que constituyen el primer tiempo del c. 9. En un intervalo temporal tan breve, Webern realiza un trabajo de precisión que podría parecer superfluo si no fuera porque se sitúa en un enlace crítico de la partitura: la célula rítmico-melódica que encabalgua los cc. 8 y 9 es extraordinariamente importante porque representa un empuje de una fuerza tal que no se había experimentado hasta ese punto, y prepara también los cc. 16 y 17, de carácter similar. Este *re* ha de tener un impacto muy fuerte, que queda asegurado por las negras del arpa, el glockenspiel y el xilofón. Pero también ha de poseer una resonancia en *crescendo* que se produce de tres maneras distintas, por medio de la mandolina, de la celesta y del violín.

Ejemplo 13

The musical notation for Example 13 shows a single note 're' on a staff. Above the staff, the instruments are listed: vln. (violin), glsp. (glockenspiel), xilo. (xylophone), arp. (arpeggio), cel. (celesta), and mand. (mandolin). The dynamics are indicated as f, f, ff, f, and f. The note is marked with an accent (>) and a crescendo hairpin.

El otro momento de intensidad semejante, que sirve también de articulación entre dos partes, se encuentra en los cc. 16 y 17, de los que hablamos más arriba. Aquí también el reparto de las notas del acorde se hace con una gran sutileza. El ejemplo 14 corresponde al acorde del c. 17.

Ejemplo 14

The musical notation for Example 14 shows a chord on a staff. Above the staff, the instruments are listed: picc. (piccolo), xilo. (xylophone), glsp. (glockenspiel), cel. (celesta), vln. (violin), and cl. mi b (clarinet in B-flat). The dynamics are indicated as f, f, and f. The chord is marked with an accent (>) and a crescendo hairpin.

Esta última pieza representa la culminación por amplificación de todas las propuestas de escritura de las piezas precedentes: composición interválica, *Klangfarbenmelodie*, diversidad rítmica, de intensidades, de timbres y de efectos, claridad de escritura, ocupación de todo el espacio de las alturas.

Precisiones

La escritura de estas piezas se distribuye a lo largo de dos años. En tan poco tiempo, la escritura evoluciona, especialmente por lo que se refiere a la elección de las alturas:

1. Recuérdese que los intervalos de la primera pieza son relativamente pequeños, dejando aparte los de la melodía del violín del c. 8; que la segunda menor aparece sobre todo bajo esta su primera forma, pero poco bajo la forma de séptima mayor o de novena menor; que la segunda mayor y la tercera mayor están muy presentes.

2. Adviértase, igualmente, que al comienzo de la pieza se puede escuchar la bordadura *si-do-si*, y que el si vuelve enseguida (arpa y violín, c. 4; clarinete, c. 5), asegurando así una cierta estabilidad “armónica” en la que la pedal *sol#la* toma el relevo. En las otras piezas, al contrario, es el total cromático lo que se oye desde el principio:

- en la segunda, son las seis primeras notas del clarinete, las del violín y el *re#* del oboe. Por lo que respecta a las cuatro notas de la trompeta, no hacen más que anticipar un poco lo que tocan los demás instrumentos;
- en la tercera, las doce notas se tocan a partir del momento en que aparece el *sol* del violoncello en el c. 4;
- a partir de la cuarta, que, no obstante, fue escrita sólo tres semanas después que la primera, las doce primeras notas son diferentes, al igual que las once últimas. Del mismo modo, entre la última nota de la mandolina y el trino del clarinete, las once notas que se tocan son distintas;
- en la última, hemos visto que en la introducción aparece dos veces el total cromático con una nota común.

Una constatación semejante nos hace pensar que Webern ya estaba en el camino de la composición con doce sonidos diez años antes de que ésta fuera propuesta. La etapa principal en ese sentido se había franqueado ya, a saber, el abandono de toda jerarquía entre sonidos; quedaba organizar la escala cromática de manera que permitiera desarrollar de nuevo el discurso musical para desarrollar formas más importantes. Por el momento, se imponía la pequeña forma en un contexto en el que cada sonido es una entidad que no puede sufrir más que un mínimo de variaciones, incluso si el trabajo sobre los intervalos asegura, como hemos visto, una unidad perfecta. Es imposible dejar de pensar en las Bagatelas op. 9 para cuarteto de cuerda, que datan de la misma época que el opus 10 y tienen muchos puntos en común con la obra que nos ha ocupado. También son muy cortas, presentan desde el comienzo las doce notas de la escala cromática; Webern dirá más tarde hablando de esta composición:

Tenía la impresión siguiente: una vez que los doce sonidos habían sido enunciados, la pieza debía darse por terminada.⁴

En las Bagatelas se encuentran también tipos de configuraciones parecidos, como los tresillos, las repeticiones inmediatas de notas o las alternancias, ciertos intervalos, los trinos o los trémolos. La cuarta Bagatela se parece a la tercera pieza del opus 10, además, en la regularidad de las repeticiones que aseguran un sentimiento metronómico momentáneo. Por lo demás, la manipulación del tiempo en Webern es muy paradójica, de manera que la suspensión del tiempo o su elasticidad, de la que hemos hablado más arriba, a menudo se ven desmentidas por el sentimiento a veces muy nítido de una pulsación. La forma de cada pieza puede asimilarse, por otra parte, a una sucesión de periodos de respiración, de estabilidad métrica, de ausencia de acentos, de intensificación y desintensificación, en los términos de Laszlo Somfai.⁵

Interpretación - recepción

Es evidente que si ya Schönberg encontraba que su música se interpretaba mal, el caso de Webern debía ser todavía más flagrante en una época en que los instrumentistas de la orquesta tenían poco hábito de hacerse escuchar en papeles solistas, y, sobre todo, comprendían mal el sentido de sus intervenciones cuando se trataba de tocar sólo unas pocas notas, incluso a veces una sola (en la cuarta pieza, la viola no toca más que una nota, la celesta dos veces el mismo intervalo). Webern comenta también a Schönberg que estas miniaturas no han de tocarse en una gran sala de conciertos, si se quiere que se puedan captar todas las sutilezas de su música, a menudo próxima al silencio. Hacía falta que los directores de orquesta experimentaran un proceso de readaptación que pasara necesariamente por el análisis y la adhesión total a la visión weberniana de la forma y del material. Se comprende, pues, que Pierre Boulez haya dirigido y grabado su obra, para la cual ha desarrollado verdaderamente un estilo de interpretación que se caracteriza por una limpidez máxima, una notable claridad y un tratamiento destacado de los timbres, todo lo cual permite una mejor comprensión de la música. Después de él, sin duda, resultaba más fácil abordar la interpretación de Webern y dotarla de una visión personal, que, en el caso de algunos directores, se aproxima mucho al lirismo debido a la exageración de los efectos, pero también a la adopción de la micromelodía como una entidad expresiva.

⁴ Webern pronunció estas palabras en una conferencia que data de 1942.

⁵ Laszlo Somfai, "*Rhythmic continuity and articulation in Webern's instrumental works*", *Österreichische Gesellschaft für Musik - Webern Kongress*. Ed. Bärenreiter, 1973.

El análisis que precede permite poner de relieve algunos elementos que aseguran esta comprensión, o al menos explican la impresión de coherencia que se desprende de la escucha. La cuestión del desequilibrio desmesurado que existe entre la escritura (y, por lo tanto, la intención) y la recepción ya no se puede admitir; y, sin embargo, Pierre Boulez ha destacado que cuanto más se complica la escritura de Webern, tanto más nos da las claves para seguirla, como sucede con las células muy breves de sus obras seriales. Se podría hacer la misma observación referida a las obras atonales que las preceden. Webern guía la escucha, pero para ello nos da referencias contrarias a las que estamos habituados: aquí, la inteligibilidad no depende ya de un reconocimiento que se produce en el dominio de las alturas, sino de otro orden de cosas. El oído se pliega más bien a distinguir la regularidad y la irregularidad, las clases de ataque, los sonidos cortos y los largos, los perfiles melódicos. Pero más pasivamente, vive también el tono del discurso en el que los cambios de intensidad, los silencios y las diferentes densidades generan reacciones no intelectuales, sino lo que podríamos llamar -¿por qué no?- emoción.

En un ciclo de cursos en el Collège de France titulado "*L'oeuvre: tout / fragment*" ["la obra: todo / fragmento"], Pierre Boulez dijo que a menudo había sentido la espera del público entre cada una de las cinco piezas, espera que él llama "vacío de escucha", puesto que las piezas se escuchan como momentos aislados que no tienen ninguna relación entre sí. Y eso es lo que son efectivamente. Para retomar la expresión de Stravinsky, Boulez habla de diamantes, pero diamantes que no tienen ninguna relación entre sí pues no forman parte de una joya: "la idea se expone, el fragmento se ilumina con una luz única, y el momento de la escucha pasa sin que tenga ninguna conexión con el momento de escucha que sigue". Los títulos que reciben los movimientos resumen perfectamente la impresión que deja cada pieza:

- la primera "muy tranquilo y con ternura", comienza con una línea coherente por su simplicidad, en la que hasta los sonidos que no se habían escuchado todavía son acogidos por su sonoridad dulce y misteriosa. Esta línea se adensa y origina una secuencia rápida familiar por la similitud de sus melodías, de las que se retienen sobre todo las cuatro primeras notas y el aire general. No da tiempo a desear otra cosa, una continuación o un desarrollo, pues en seguida la disminución de la velocidad del caudal sonoro y el adelgazamiento de la materia nos hacen presagiar el final de la pieza;
- la segunda, "lleno de vida y tiernamente animado", nos mantiene alerta por la extraordinaria diversidad de instrumentos cuyos timbres, fáciles de reconocer, parecen como dispersos en el espacio. Un momento de suspense, ocupado sólo por la vibración del triángulo, fuerza a concentrar la atención sobre el nuevo color orquestal;
- violín, trompa, clarinete, trombón son los personajes que toman la palabra cada uno cuando le corresponde en una atmósfera de gran estabilidad debido a la pulsación que se escucha de principio a fin de la tercera pieza, "muy lento y extremadamente tranquilo";
- la cuarta pieza, "fluido, con extremada ternura", presenta en pocos segundos seis o siete acontecimientos totalmente diferentes pero que parecen fluir naturalmente uno de otro. Lo que sorprende no es tanto la escritura como la sucesión de los timbres;
- La última pieza, "muy fluido", se presenta como un discurso denso, interrumpido brutalmente y seguido de un

ámbito reposado que aniquila completamente los acontecimientos precedentes, y cuyos extraños y dulces sonidos resultan magnificados por los silencios que los envuelven.

Estos encabezamientos, en los que domina una cierta voluntad de ternura, de lentitud extrema y de fluidez, revelan una concepción visual, sensorial y, por lo tanto, global de la composición musical que aquí Webern quiere manifestar de manera especialmente sutil y fuera del tiempo.

Conclusión

Entre las dos obras para orquesta que le preceden y le siguen (las Seis piezas op. 6, que acabarán teniendo un gran éxito, y la Sinfonía op. 21, analizada a menudo como punto culminante de las investigaciones de Webern), el opus 10 representa una etapa esencial en tanto que centro de un tríptico de pequeñas formas instrumentales, encuadrado por las Bagatelas op. 9 y las Pequeñas piezas op. 11 para violoncello y piano. Desgraciadamente, oscurecido por estas obras (por la dimensión innovadora de la primera, y por la radicalización de los procedimientos de la segunda), ha sido estudiado relativamente poco. El opus 10 se interpretó mucho durante la vida de Webern e incluso fue muy apreciado por la prensa internacional en el momento de su estreno, pues el *Christian Science Monitor* del 7 de julio de 1926 habla de un acontecimiento inesperado y gozoso, de extraños y bellos colores, de melodías fantasmales y evanescentes, de un mundo sonoro nuevo y fascinante. En consecuencia, a pesar del entusiasmo del público más amplio por el estilo impresionista del op. 6, las ejecuciones del op. 10 fueron repetidas a menudo.

Como ha dicho también Boulez, la obsesión por la no repetición del fragmento único hasta el absoluto comportaría el riesgo de perder de vista el Todo. Webern tomará conciencia de esto bien pronto: la investigación de la gran forma no encontrará una solución satisfactoria para él más que por medio de la técnica serial una decena de años más tarde. ■

Traducción: Juan Carlos Lores

BIBLIOGRAFÍA

- ABEL, Angelika: "Die Zwölftontechnik Weberns und Goethes Methodik der Farbenlehre". *Archiv für Musikwissenschaft*. Wiesbaden. F. Steiner Verlag, 1982.
- AUSTIN, William: *Music in the 20th Century from Debussy to Stravinsky*. Londres, J.M. Dent & Sons, 1977.
- BAILEY, Kathlyn: *The Twelve-note Music of Anton Webern*. Cambridge, Cambridge University Press, col. *Music in the 20th century*, 1994.
- BOULEZ, Pierre: *Jalons (pour une décennie)*. París, Ed. Christian Bourgois, col. *Musique/ Passé/ Présent*, 1989.
- BOULEZ, Pierre: *Relevés d'apprenti*. París, Ed. du Seuil, col. Tel quel, 1966.
- CHOLOPOVA, Valentina y CHOLOPOV, Juri: *Anton Webern. Leben und Werk*. Berlín, Henschel Verlag, 1989.
- GOLDET, Stéphane: *Quatuors du XXe siècle*. París, Ed. IRCAM Papiers, 1986.
- GRIFFITHS, Paul: *The String Quartet : A History*. Londres, Ed. Thames and Hudson, 1983.
- LEIBOWITZ, René: *Schoenberg et son école*. París, Ed. J. B. Janin, col. *La flûte de pan*, 1947.
- LEIBOWITZ, René: *Introduction à la musique de douze sons*. París, Ed. L'Arche, 1949.
- LEIBOWITZ, René: *Schoenberg*. París, Ed. du Seuil, col. Solfèges, 1969.
- MATTER, Henri-Louis: *Webern*. París, L'âge d'homme, 1981.
- MOLDENHAUER, Hans und Rosaleen: *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*. Zürich, Ed. Atlantis, 1980.
- PENESCO, Anne: "Instruments à archet et recherches de timbres dans les musiques du XXe siècle". *Du baroque à l'époque contemporaine. Aspects des instruments à archet*. París, Honoré Champion, 1993.
- ROSEN, Charles: *Schoenberg*. París, Les éditions de Minuit, col. Critique, 1979.
- ROSTAND, Claude: *Anton Webern*. París, Ed. Seghers, col. *Musiciens de tous temps*, 1969.
- SCHÖNBERG, Arnold: *Correspondance 1910-1951*. París, Ed. J.-C. Lattès, 1983.
- SCHÖNBERG, Arnold: *Le style et l'idée*, París, Ed. Buchet-Castel, 1977.
- SOMFAI, Laszlo: "Rhythmic continuity and articulation in Webern's instrumental works", *Österreichische Gesellschaft für Musik - Webern Kongress*, Bärenreiter, 1973.
- STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz: *Schoenberg*. Mónaco, Ed. Du Rocher, 1956.
- WEBERN, Anton: *Chemin vers la nouvelle musique*. París, J.-C. Lattès, col. *Musiques et Musiciens*, 1980.
- WEBERN, Anton: *Journal à une amie*. París, J.-C. Lattès, 1975.

DISCOGRAFÍA SELECTA

- ABBADO. Wiener Philharmoniker, DG 431 774-2, 1993.
- BOULEZ. London Symphony Orchestra, SONY SM3K 45845. 1991. (Grabación de 1969, editada por primera vez en CBS en 1978).
- DOHNANYI. The Cleveland Orchestra, DECCA 44 593-2. 1995.