

# LA PEDAGOGÍA DE LA NUEVA MÚSICA. WEBERN COMO EDUCADOR

## *Pedagogy of the new music. Webern as an educator*

Marc PEPIOL MARTÍ

*Departamento de Filosofía Práctica. Universitat Ramon Llull (Barcelona)*

Correo-e: marcepiol@hotmail.com

Recepción: 11 de septiembre de 2012. Envío a informantes: 22 de septiembre de 2012.

Fecha de aceptación definitiva: 12 de diciembre de 2012

Biblid. [0212-0267 (2013) 32; 185-207]

RESUMEN: El presente artículo quiere abordar la figura, pero sobre todo la vocación pedagógica del compositor vienés Anton von Webern (1883-1945). Después de elaborar una breve semblanza filosófica y estética del músico, situaremos las conferencias que pronunció entre los años 1932-1934 a propósito de la composición dodecafónica en el contexto de un proyecto pedagógico de gran alcance y significación cultural. En segundo término, a través de un análisis comprensivo de estas lecciones, descubriremos la voluntad de Webern de formular una verdadera estética normativa de la música que acoja y justifique de una manera preferente el sistema dodecafónico. En otras palabras, la defensa de esta «opción estilística» —hay que tener presente que la nueva música, parafraseando la célebre expresión de Aristóteles, *se puede predicar de muchas maneras*— se hará a la luz de una estética de carácter normativo que reflexiona sobre la esencia del arte y de la música y que toma como punto de referencia indiscutible la morfología de Goethe.

PALABRAS CLAVE: dodecafonismo, naturaleza, comprensibilidad, morfología, Goethe.

ABSTRACT: In this paper, we discuss the figure but above all the teaching vocation of the Viennese composer Anton von Webern (1883-1945). After briefly sketching the musician's philosophical and aesthetic outlook, we will focus on the lectures given between 1932 and 1934 on twelve-tone composition within the context of a far-ranging educational project holding considerable cultural significance. Second, through a comprehensive analysis of these lectures, we will shed light on Webern's wish to formulate a genuine normative aesthetics of music that encompassed and provided a preferential rationale for the twelve-tone system. Thus, this «stylistic option» —it should be remembered that the new music, to paraphrase Aristotle's famous saying, /can be preached in many ways /— will be defended in the light of a normative aesthetics that reflects on the essence of art and music and which uses Goethe's morphology as indisputable point of reference.

KEY WORDS: dodecaphony, nature, comprehensibility, morphology, Goethe.

## 1. Introducción

A PARTIR DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX, la música culta inició un camino incierto hacia la disolución del sistema tonal, paradigma que se había constituido en una verdadera *koiné* para pasadas generaciones de compositores y músicos. En efecto, la tonalidad se había ido afirmando como el lugar común de la música occidental desde medios del XVI —entendida en un sentido amplio— hasta finales del XIX. Apenas tres siglos, un período ciertamente irrisorio, poco considerable en términos cuantitativos y en relación a la historia de la humanidad, pero en cuanto a la calidad y a los beneficios obtenidos en el campo musical, un tiempo, sin duda, nada despreciable. En nuestro imaginario colectivo todavía resuenan con intensidad las notas de la *Misa Papae Marcelli*, escritas por G. P. Palestrina entre los años 1562 y 1563 en pleno Concilio de Trento; también las armonías altamente cromáticas de la *Musikalisches Opfer* de J. S. Bach, ofrecidas como donación sonora a Federico II en 1747, o el triunfante *finale* de la *Sinfonía Júpiter* de W. A. Mozart compuesta, junto con sus tres últimas sinfonías, en tan sólo un verano, el del 1788; aún nos conmueven el sublime llamamiento a la fraternidad universal entre los hombres del último movimiento coral de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, elaborada entre los años 1822 y 1824 sobre un texto de F. Schiller, y la nostálgica *Nänie* de J. Brahms, compuesta en 1882 también sobre unos versos del poeta romántico que rezaban «Auch das Schöne musterben!» —«También la belleza tiene que morir!»—.

Cualquier persona dotada de sensibilidad y de cultura musical tendrá que reconocer la trascendencia de estos monumentos sonoros y, consiguientemente, tendrá en muy alta estima el marco o el paradigma que las hizo posibles, esto es, la tonalidad. Por eso es fácil de entender la incertidumbre y quizás incluso el temor de una generación al menos frente a la pérdida de este sistema de orden musical que dio como resultado, lógicamente en manos de unos genios de talento indiscutible, estas y tantas otras joyas sonoras. Una situación comparable a la que podían sentir los antiguos humanistas ante la pérdida de las lenguas clásicas como transmisoras privilegiadas de cultura, unas lenguas que habían dado como resultado obras como la *Odisea*, el *Timeo*, la *Ética a Nicómaco* o las *Bucólicas*. Muy probablemente, para los antiguos humanistas, la lengua preservaría un espíritu propio, la pérdida del cual traería irremediabilmente al olvido una serie de valores humanamente insustituibles. Sin embargo, no hay duda de que la pérdida de las lenguas clásicas como mediadoras de la alta cultura no significó, en términos absolutos, una pérdida de calidad en el ámbito del pensamiento. La perspectiva histórica nos ha mostrado fehacientemente la parcialidad y el error de este tipo de planteamientos reaccionarios: se puede seguir pensando correctamente y preservando valores firmemente humanísticos en el interior de otros sistemas de orden lingüístico. Pero aquello que se observa y reconoce claramente en el ámbito de la lengua todavía es sentido con una cierta desconfianza en el mundo de la música: ¿se puede crear música verdadera, que signifique y que nos emocione, en el interior de otros sistemas de orden musical, como el dodecafonismo?

Frente al desconcierto de las nuevas generaciones de oyentes, que vivieron la disolución de la tonalidad y el advenimiento de las nuevas sonoridades, algunos músicos reputados dedicaron sus esfuerzos a la noble labor pedagógica pronunciando una serie de conferencias y elaborando una enorme cantidad de textos que

pretendían arrojar luz sobre estas nuevas estructuras de orden musical<sup>1</sup>. Con respecto al sistema dodecafónico, concretamente, habría que ocuparse muy especialmente de Anton von Webern, el cual, en el transcurso de los conflictivos años 1932-1934, impartió una serie de lecciones con el objetivo de introducir las nuevas conquistas del dodecafonismo a un público más bien neófito. Las conferencias tenían una clara vocación pedagógica en la medida que intentaban ser una guía de audición para un público atento pero todavía perplejo ante los nuevos acontecimientos musicales. A todos los efectos, las palabras del compositor venían querían erigirse en las directrices de una nueva manera de escuchar música. No podemos olvidar que el *paidagógos* es aquel que acompaña o conduce a los *infantes*, es decir, hablando etimológicamente, a los que carecen del habla o, en un sentido más amplio, a los que no tienen los instrumentos de comprensión y de transmisión efectiva del conocimiento. En este sentido, las palabras introductorias del compositor son bastante explícitas: «Pienso que muchos de entre vosotros no son profesionales de la música y que por lo tanto, hay que hablarlos como legos»<sup>2</sup>.

Las charlas divulgativas de Webern se impartieron en un ambiente privado y ante una audiencia más bien migrada. Ciertamente, las circunstancias políticas del contexto, que aparecen explícitamente en estos escritos y siempre de una manera crítica, no debían de ser las más propicias para una difusión más vasta del dodecafonismo: «No sé lo que Hitler entiende como “nueva música”, pero sí sé que para esta gente, lo que nosotros entendemos como tal es un delito. No es ya lejano el momento en que seremos encarcelados por escribir estas cosas»<sup>3</sup>. Justo es decir que, en aquel funesto contexto, la vocación pedagógica de Webern y su compromiso con la nueva música adquieren, si cabe, una dimensión más trascendente y profunda. A pesar de las dificultades, insistirá Webern, hay que comprometerse con las nuevas conquistas artísticas, porque en el fondo no están en juego meras cuestiones de orden estético, sino moral. A pesar de que, a su parecer, el arte no tiene nada que ver con la política, en las discusiones artísticas y, concretamente, musicales entramos de lleno en elpreciado ámbito de la verdad, y esto no es negociable. Conseguir una posición «consciente y crítica» en todo aquello que nos rodea es una obligación para quienes se toman seriamente las cosas.

Lograr una comprensión crítica del arte y de la música; un claro y noble objetivo pedagógico, sin duda. Para obtener la finalidad deseada, Webern dibujará, a lo largo de ocho sesiones, tanto en el caso de *El camino de la composición dodecafónica* (1932) como de *El camino hacia la nueva música* (1933-34), un programa lineal pero de dificultad creciente orientado a una comprensión del sistema dodecafónico y de su relación con la tradición musical, un tema, hay que reconocerlo,

<sup>1</sup> Lamentablemente no conocemos un estudio de corte histórico que haya implicado la música de las vanguardias en el mundo escolar. Además, este tipo de trabajos acostumbran a seguir en España una continuidad histórica basada en la evolución de los acontecimientos políticos y legislativos, dibujándose un panorama que —en lo que se refiere al siglo pasado— se divide por lo general en tres períodos: 1900-1939, 1940-1979 y 1970-1990. COLLADOS CARDONA, Esther: «El concepto de dibujo y su práctica en los libros de texto de educación primaria publicados en España en el periodo comprendido entre 1915-1990», *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria*, 27 (2008), pp. 323-346.

<sup>2</sup> WEBERN, Anton: *El camí cap a la nova música*, Barcelona, Antoni Bosch, editor, 1982, p. 21 [la traducción es nuestra].

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 35.

especialmente incierto en aquel momento y, aun, en nuestros días: «Estas conferencias tienen su sentido al demostrar cómo se ha ido desarrollando el camino hacia esta música y de hacer ver bien claramente como este procedimiento se ha producido de manera natural»<sup>4</sup>. A propósito de esto, Webern nos ofrecerá una explicación densa y aun así perfectamente inteligible de la gestación y el funcionamiento del dodecafonismo.

Antes de entrar en materia y profundizar en las conferencias, nos gustaría perfilar filosóficamente y estéticamente las contribuciones musicales de este genio vienés. Para realizar la semblanza del compositor, tomaremos en consideración toda una serie de textos escritos por músicos y teóricos de la música, algunos de su contexto inmediato y otros posteriores, pero que han acogido y preservado el legado humano y musical de Webern.

## 2. Semblanza estética y musical de Anton von Webern

Él es un Pentecostés perpetuo para todos  
los que creen en la música<sup>5</sup>.  
I. Stravinsky

Anton von Webern nació en 1883 y murió en 1945 del desafortunado tiro que le disparó un soldado americano mientras descansaba fumando un cigarrillo en una residencia de la pequeña localidad de Mittersill. En el transcurso de estos sesenta y dos años de vida elaboró un catálogo de obras bastante extenso —treinta y una obras con número de *opus* y cerca de una treintena más sin número de *opus*— que recoge fundamentalmente ciclos de *lieder*, obras de cámara y para orquesta, y dos cantatas. Aun así, la duración de este considerable índice de obras es inusualmente breve: la grabación de su obra completa no llega a las cuatro horas —lo que duraría de media una sola ópera de Richard Wagner!—. En efecto, los diferentes movimientos que configuran sus piezas extrañamente superan los tres minutos, y es habitual que no duren mucho más de un minuto, si no menos.

Las composiciones de Webern son, pues, sorprendentemente lacónicas. Ésta es una característica muy definitoria de su poética musical y ha sido analizada y discutida a menudo por parte de estetas y críticos musicales. De entre estos teóricos de la música, y también compositores, habría que destacar, por su proximidad e importancia, la figura de Th. W. Adorno. En efecto, el filósofo y sociólogo recibió clases de composición de uno de los discípulos y colegas más célebres de Schönberg, Alban Berg. Así, sin duda, la relación que Adorno mantuvo con el círculo más íntimo de discípulos del gran maestro vienés lo convierte en un intérprete privilegiado de la revolución musical que representó la atonalidad y su sistematización o racionalización efectiva, esto es, el dodecafonismo.

El filósofo de Fráncfort, en un breve y denso artículo intitulado «Anton von Webern» —que data del mismo período en que nuestro compositor inicia todo el

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>5</sup> CRAFT, Robert: *Conversaciones con Igor Stravinsky*, Madrid, Alianza Música, 2003, p. 83.

ciclo de conferencias pedagógicas, esto es, en 1932—, da cuentas de las etiquetas que, por razón de su brevedad, a menudo recaen sobre la obra de Weber. Efectivamente, sobre su nombre pesan los prejuicios de un «desgarro destructivo» y de una «hiperrefinada soledad tardo-romántica»<sup>6</sup>. Justo es decir, reconoce Adorno, que las mismas piezas de Webern propician las malas interpretaciones: estamos ante una música críptica que se esconde, que se sustrae a los coetáneos; nos enfrentamos a una lírica siempre contenida, encerrada. Es precisamente por eso que habrá que abordar su obra con cautela y rehuyendo las miradas rápidas y superficiales: «A ella debe aproximarse uno con la misma cautela con que ella se protege a sí misma»<sup>7</sup>. Cómo iremos viendo, la música de Webern posee una extrema cohesión y fortaleza interior, pero una apariencia sumamente frágil, cercana al silencio.

Para exonerar la música de Webern de las falsas interpretaciones que ella misma, por naturaleza, tiende a desvelar, Adorno llevará a cabo una fina exegesis que pretenderá mostrar, en último término, la verdadera esencia del proyecto weberniano. Su música, sentenciará Adorno, se orienta a la liberación efectiva del «sonido creatural» de normas históricamente impuestas, una liberación, pero, que sólo será posible desde la sujeción de un principio formal: «El sonido desasido, no deformado, puramente creatural: esa es la idea de su música, y la consecuencia de ésta no quiera otra cosa que descender hasta él y sumergir toda forma en él, bajo la constricción de su propia ley formal»<sup>8</sup>. Webern fue, sin duda, un compositor paciente y radicalmente metódico, pero la draconiana aplicación del método dodecafónico no tiene que ser entendida como el producto de una sensibilidad académica o escolástica, meramente epigonal respecto del gran maestro que, efectivamente, Schönberg fue. Webern, bajo el imperativo de una severa ley formal, quiere desvelar la naturaleza del sonido mismo, su voz más propia y profunda. Una expresión, la de Webern, que se condensará en un sonido que, en último término, y como es propio de la naturaleza, finalmente enmudecerá. En pocas palabras: Webern pretende revelar y dar voz al sonido natural, y de esta expresión no podrá acontecer otra cosa que silencio, un silencio, aun así, enormemente elocuente. La brevedad esencialista de su música y el flirteo constante con el silencio serían, pues, la expresión más pura del intenso y radical periplo estético que llevó a cabo el músico vienés.

Pese a la profundidad del planteamiento weberniano, todavía pesarían las acusaciones de esteticismo postromántico. Aunque lo parezca, insistirá Adorno, no estamos ante el aislamiento monológico de un nostálgico del romanticismo, porque el trabajo con el sonido será siempre atento, plenamente consciente y crítico. En este sentido, ciertamente, no harían falta otras consideraciones o referencias directas al *statu quo* social o político para considerar que una obra está efectivamente comprometida con el desarrollo progresista de la comunidad. Así, señala Adorno: «Webern ofrece el ejemplo más extremo y convincente de la posibilidad de una colectividad solitaria de la música»<sup>9</sup>. Según cree Adorno, la verdadera obra, a pesar de ser unitaria, siempre permanecerá esencialmente escindida: desde su autonomía formal reclamará negativamente aquello otro de sí; en otras palabras,

<sup>6</sup> ADORNO, Theodor: *Escritos musicales IV*, Madrid, Akal, 2008, p. 220.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 219.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 221.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 224.

habrá que entender que las antinomias sociales se traducen en una dialéctica de formas puramente artísticas<sup>10</sup>. Así, más allá de la adopción severa y radical del método dodecafónico, que ni su mismo creador, A. Schönberg, cumplirá en todos los casos, hay que destacar el carácter vivo y tenso de la obra de Webern. Esta condición será enfatizada recurrentemente por el mismo Adorno y por otros autores de una órbita cercana, y más en contraste con toda la plétora de discípulos que, después de la Segunda Guerra Mundial, convertirán su nombre en el verdadero *leitmotiv* de la segunda vanguardia musical.

Adorno, en el artículo citado y en otros escritos dedicados al músico<sup>11</sup>, había reclamado tiempo; tiempo para que la obra de Webern fuera entendida, saboreada en su verdadera intensidad. Y, efectivamente, el tiempo dio la razón, en parte, a Adorno y, claro está, a la música de Webern. La llamada Escuela de Darmstadt, formada por una serie de teóricos de la música y compositores, elevará la poética de Webern a categoría y probará de ampliar, tanto como sea posible, su legado musical. Estos compositores descubrirán en el esencialismo weberniano, su severidad y la firme sujeción al principio serial, la clave de un nuevo lenguaje musical dispuesto a resurgir, como el ave fénix, de las cenizas de la destrucción. Años después, reconocerá Pierre Boulez, una de las figuras centrales del Darmstadt de entonces: «Webern demeure le seuil de la musique nouvelle; tous les compositeurs qui n'ont pas profondément ressenti et compris l'inéluctable nécessité de Webern sont parfaitement inutiles»<sup>12</sup>.

A partir de este momento, el serialismo integral, un sistema de composición que pretende extender el principio serial a todos los parámetros musicales, se convertirá en un dogma para muchos compositores a inicios de la segunda mitad del siglo XX. Llegados a este punto, sin embargo, Adorno no esconderá su desagrado: las normas que regulan el principio serial, sólo aceptables en el seno de una concepción musical que no las contempla como fin en sí mismo sino como medio para garantizar la coherencia de la lógica atonal, se han magnificado hasta el punto de engullir la totalidad de elementos musicales. El hipercontrol que, en efecto, acaba ejerciendo el sujeto sobre el objeto musical produce una falaz sensación de objetividad, y resulta totalmente opresor. Es en este sentido que Adorno denunciará el envejecimiento de la nueva música: «En cualquier caso, es de todo punto seguro que la música que hoy ocupa la mayor parte de la producción [...] se nutre esencialmente de lo descubierto por la nueva música y al mismo tiempo lo administra o echa a perder, o lo diluye y retuerce»<sup>13</sup>. Por el contrario, el estrechamiento existencial que guía la obra de Webern siempre seguirá siendo un ejemplo: «... los *Cinco movimientos para Cuarteto de cuerda, op. 5*, de Anton Webern, tan actuales hoy como el primer día y técnicamente todavía no superados»<sup>14</sup>. Así, la fetichización del método que Adorno denunció repetidas veces en el transcurso de su trayectoria intelectual no parece que afecte a la producción de Webern en la medida que la serie dodecafónica y sus permutaciones se encuentran al servicio de algo más vivo e intenso.

<sup>10</sup> ADORNO, Theodor: *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 307.

<sup>11</sup> ADORNO, Theodor: *Escritos musicales V*, Madrid, Akal, 2001, p. 543.

<sup>12</sup> BOULEZ, Pierre: *Relevés d'apprenti*, Paris, Collection «Tel Quel», 1966, p. 378.

<sup>13</sup> ADORNO, Theodor: *Disonancias*, Madrid, Akal, 2009, p. 145.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 148.

Reencontraremos esta misma idea sobre la música de Webern, en contraste con toda la producción serial integral, en otro de los críticos del círculo de Darmstadt, Luigi Nono. Aunque, en un inicio, el compositor veneciano, siempre comprometido con la causa del proletariado, participó en los seminarios del grupo, rápidamente se distanció. La razón era clara, tal como expone en su polémica conferencia «Presenza storica nella musica d'oggi» dictada en Darmstadt en 1959. El uso de una severa racionalidad en el proceso de composición, requisito ampliamente aceptado en Darmstadt, afirma Nono, parece situar las obras por encima de las eventualidades históricas y de las preocupaciones de carácter social; aparentemente, sólo alejándose o ignorando toda determinación histórica parece posible concebir una composición verdaderamente moderna y libre. Aun así, aclarará Nono, el arraigo contextual e histórico, esto es, el hecho de estar atento y firmemente implicado con la situación de la sociedad, no tiene que ser entendido como una causa de determinación de la conciencia y, en último término, de la creación artística, más bien al contrario, precisamente perdiendo el contacto con la realidad social, se disuelven las posibilidades de una libertad efectiva. Si se apela a una cientificidad vacía, queda cancelado nuestro ser histórico, que, en el fondo, no es otro que todo nuestro ser. Así, sólo una actividad dialéctica «tra un principio e la sua realizzazione nella storia, cioè la sua individuazione in un momento storico assolutamente determinato, non prima e non dopo»<sup>15</sup> puede hacer posible la actividad artística del compositor. Todavía, en una entrevista intitulada «Musica per la rivoluzione» del año 1970, Nono arreciará su objeción sobre los presuntos adelantos de la escuela: «... “Scuola di Darmstadt”, dove per “rivoluzione musicale” si intendeva una rivoluzione puramente formale...»<sup>16</sup>.

Los serialistas integrales del círculo de Darmstadt, pues, son acusados repetidamente por Nono de dedicarse a especulaciones meramente cabalísticas que carecen de compromiso real con la sociedad y el hombre. Frente a esta obsesión por la objetividad, el número y los sistemas de composición, Nono reivindicará la vitalidad de la obra de Webern años después de su muerte:

La tensione nella musica di Webern è la stessa tensione che, in quanto dialettica, governa la natura e la vita. Sarebbe un grande errore e un grave pericolo se si volesse comprendere la forza creativa di Webern solo mediante schemi tecnici, concependo cioè la sua tecnica come una tabella numerica [...] Se si considerano solo i momenti tecnici della musica, si finisce per non riconoscere il senso e il contenuto<sup>17</sup>.

Curiosamente, como vamos viendo, la obra de Webern es admirada al mismo tiempo por músicos e intelectuales comprometidos, como Adorno y Nono, y por musicólogos y compositores preocupados por cuestiones de orden puramente formal. Pocas veces en la historia del arte se debe de haber dado un caso similar de convergencia de opiniones entre expertos de tan diversa naturaleza. En este sentido, también resulta sorprendente comprobar la influencia musical que ha tenido Webern en compositores de una órbita aparentemente muy alejada del

<sup>15</sup> NONO, Luigi: «Presenza storica nella musica d'oggi», en *Scritti e colloqui* (vol. 1), Lucca, Ricordi 2001, p. 48.

<sup>16</sup> NONO, Luigi: «Musica per la rivoluzione», en *Scritti e colloqui* (vol. 11), Lucca, Ricordi (2001), p. 79.

<sup>17</sup> NONO, Luigi: «Per il 70esimo anniversario di Anton Webern», en *Scritti e colloqui* (vol. 1), Lucca, Ricordi (2001), p. 7.

universo serial. Sin ir más lejos, hay que atender al caso de Igor Stravinsky. El compositor ruso siempre se había mantenido a las antípodas de la tradición dodecafónica y serial. Es más, en los años en que este sistema de composición había establecido como una especie de *sensus communis* en el ámbito de la creación musical, Stravinsky se encontraba inmerso en un proceso de recuperación de la tonalidad más tradicional, precisamente aquel paradigma que, con firme voluntad, habían querido abandonar los músicos atonales. Aun así, el estilo musical de Webern, siempre adusto y severo —propio de un «pulidor de diamantes», como a menudo denominará el músico ruso a Webern— producirá un fuerte impacto en la última etapa productiva de Stravinsky.

Sabemos que Stravinsky escuchó con atención e insistencia la música de Webern, sobre todo el *Cuarteto Op. 22*, entre los años 1952 y 1955<sup>18</sup>. Y concretamente de este período datan sus primeras composiciones seriales. Sin duda, el llamado período serial de Stravinsky estará emparentado con la producción del músico vienés. En cierta medida, la severidad en el uso de los medios instrumentales, el característico esencialismo de su lenguaje y la desconcertante brevedad de piezas como *Movimientos* o *Requiem canticles* serían una clara ilustración de esta herencia weberniana. Justo es decir que la poética de Stravinsky no sufrió entonces una transformación radical, como piensan algunos. Más allá de las discusiones sobre la controvertida adopción del serialismo por parte de un compositor que, polémicamente, nunca había dado ninguna muestra de interés, la insistencia en el orden formal y la corrección metódica, casi artesanal, en relación a la dinámica rítmico-temporal de la música<sup>19</sup>, preocupación verdaderamente nouménica de Stravinsky, enlazan siempre y de una manera muy íntima la producción de Webern con la del compositor ruso. Como afirma J. N. Straus, reconocido estudioso del estilo tardío de Stravinsky: «Stravinsky thus turned to serial composition not in spite of, but precisely because of the strict discipline it promised»<sup>20</sup>.

En España, son bastantes los compositores que, directamente o indirectamente, se han hecho eco de la música y de las aspiraciones estéticas de Webern. Cabría citar, sólo como ejemplo, a Mestres Quadreny o Benet Casablanca y algunos autores de la *Generación del 51* como Josep Soler o Carmelo Bernaola. También, muy lejos del universo serial, otros célebres compositores de nuestro país se han sentido atraídos por la personalidad musical de Webern. En este sentido, sorprende la fascinación que Frederic Mompou sentía por la obra del vienés. La poética de Mompou se sitúa muy lejos del estremecimiento expresionista de los herederos de Schönberg. Su música, diatónica y luminosa, parece que rehúya las patéticas secuencias enormemente cromáticas y disonantes propias del lenguaje dodecafónico. Y, a pesar de todo esto, la reducción a lo verdaderamente esencial, característica de la obra de Webern, y su «intimidad y misterio»<sup>21</sup> causan en nuestro compositor una gran estupefacción y admiración. Su obra más personal y abstracta, *Música Callada*, sobre todo los últimos libros quizás serían, en parte, deudores de esta herencia.

<sup>18</sup> BOUCOURECHLIEV, André: *Igor Stravinsky*, Madrid, Turner, 1987, p. 254.

<sup>19</sup> CRAFT, Robert: *Conversaciones con Igor Stravinsky*, Madrid, Alianza Música, 2003, p. 83.

<sup>20</sup> STRAUS, Joseph: *Stravinsky's Late Music*, Cambridge, University Press, 2004, p. 45.

<sup>21</sup> JANÉS, Clara: *Frederic Mompou. Vida, textos y documentos*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987, p. 269.



### 3. Webern como pedagogo

En primer término habría que aclarar que las actividades de Webern como pedagogo no se limitan a estos ciclos de conferencias que vamos a abordar. Durante algunos períodos de su vida, Webern llevó a cabo una intensa actividad como profesor. En efecto, a partir del año 1920, después de servir al ejército austríaco durante cerca de dos años, se dedicó activamente a la docencia. Su implicación en este sentido debía de ser realmente modélica; fijémonos, si no, de qué manera su maestro y amigo A. Schönberg, catorce años después, lo proponía como candidato a profesor en la prestigiosa *Juilliard School of Music* de Nueva York: «¿No podría usted [a Ernest Hutcheson, director del Instituto] tener en cuenta para el puesto a Anton von Webern? Es el más apasionado y más concienzudo profesor que se puede imaginar...»<sup>22</sup>.

Paralelamente a esta actividad como profesor, Webern participó en otras iniciativas que, *sensu lato*, podríamos considerar desde el prisma de la pedagogía musical. Por su importancia, reseñaremos muy brevemente uno de estos proyectos. Si bien es cierto que Webern ya había colaborado con algunas iniciativas orientadas a la formación activa de la conciencia musical —por ejemplo, con la *Verein für musikalische Privataufführungen*, esto es, la *Sociedad privada para la interpretación musical*, creada por Schönberg en 1918 con la voluntad ofrecer un espacio para la interpretación de los nuevos repertorios—, ninguna de estas empresas había sido tan ambiciosa como la que pretendía formar en la audición de la gran tradición musical, y, en algunos casos, incluso de las creaciones musicales contemporáneas, a las masas obreras culturalmente y socialmente más desfavorecidas.

En efecto, nuestro compositor participó activamente como director de orquesta en el admirable proyecto de una *Bildung* obrera que tuvo lugar en Viena durante cerca de treinta años, hasta el luctuoso advenimiento del nacionalsocialismo en 1934<sup>23</sup>. D. J. Bach, un crítico musical cercano al partido socialdemócrata austríaco, fue el padre de un proyecto de tintes utópicos que pretendía formar a las masas obreras en la gran tradición musical; un legado musical que arrancaba en Beethoven y su célebre «O Freunde, nicht diese Töne», y que culminaba en la tercera sinfonía de Mahler, al final de la cual R. Strauss había entrevisto la imagen de una multitud de trabajadores andando juntos para celebrar el Primero de Mayo<sup>24</sup>. En el interior de esta tradición había que tener presente muy especialmente a R. Wagner y su radical propuesta de un drama musical que reencontrara el nexo perdido entre arte y comunidad, es decir, que no transformara a los oyentes en meros espectadores pacientes, sino en participantes de una ceremonia colectiva casi catártica. Al parecer de D. J. Bach, el objetivo de estos conciertos tenía que ser «educare ascoltatori, non storici della musica o critici. Hanno da preparare un mondo del gusto nuovo, più bello, più spirituale, non l'ebete comodità

<sup>22</sup> SCHÖNBERG, Arnold: *Cartas*, Madrid, Turner Música, 1987, p. 211.

<sup>23</sup> El concepto de *Bildung* obrera se puede vincular a la noción de *Volksbildung*, que ha merecido la atención comparada de los historiadores de la educación. Véase, por ejemplo, el siguiente trabajo: SEITZER, Wolfgang: «Volksbildung y Educación Popular. Diferenciación y continuidad de dos conceptos educativos básicos en Alemania y España en torno a 1900», *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria*, 20 (2001), pp. 11-23.

<sup>24</sup> VIOLANTE, Piero: *Eredità della musica*, Palermo, Sellerio editore, 2007, p. 42.

del piatto consumo»<sup>25</sup>. Incluso, en determinados conciertos, participaron algunos coros formados enteramente por obreros.

La intención de Bach, aun así, no era permanecer por siempre jamás en la reputada tradición Beethoven-Wagner-Mahler, más bien ampliarla a las nuevas generaciones de compositores que siguieran su misma herencia; y, sin duda, entre estos había un lugar destacado para la escuela de Schönberg, el padre del dodecafonismo, con quien Bach mantenía una buena relación de amistad. La nueva música, atonal y dodecafónica, estaba destinada a convertirse en la nueva tradición de este proletariado emancipado. Así pues, los obreros pudieron disfrutar en varias ocasiones de conciertos de música contemporánea, los cuales, según el mismo Bach, tenían más aceptación aquí que entre el público burgués, mucho más conservador y reticente a las innovaciones<sup>26</sup>.

Webern empezó a formar parte del proyecto de Bach como director de orquesta a partir del año 1922 y lo seguirá haciendo puntualmente hasta el 1934. En todos estos años, pero muy especialmente entre el 1926 y el 1934, músicos e intelectuales reconocerán sus excelentes interpretaciones de uno de los compositores fetiches de esta *Bildung* obrera, G. Mahler —entre estos, dos personajes tan eminentes como A. Berg y Th. W. Adorno—. Así, por ejemplo, el 21 de junio del 1932 los obreros pudieron asistir a la interpretación de *Friede auf Erden* [*Paz en la Tierra*] y *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* [*Música para una escena cinematográfica*] de Schönberg; a *Der Wein* [*El vino*] de Berg; y, finalmente, a la *Segunda* de Mahler. Un concierto que recogía clásicos contemporáneos y modernos bajo la batuta de Webern director<sup>27</sup>.

#### 4. El camino hacia la composición dodecafónica. La pedagogía weberniana del dodecafonismo

Haciéndonos eco del proyecto de una *Bildung* tan radical, hemos tenido la ocasión de comprobar el compromiso activo de Webern con la pedagogía de la escucha. Ciertamente, será necesario educar el oído y la sensibilidad musical a través del hábito de la audición. Pero también es conveniente hacerlo por medio de la razón, y, en este sentido, este conjunto de conferencias sobre la composición dodecafónica tendrían que ser entendidas como un intento de aportar razones teóricas de un sistema de composición tan legítimo como la tonalidad.

Para analizar más sistemáticamente las conferencias de Webern sobre la nueva música, intentaremos discernir un par de conceptos que el autor, con la voluntad de definir el arte y, en concreto, la música, pone repetidamente en juego en el curso de la exposición. Cabe decir que estos conceptos y la definición de su sentido más profundo chocarán con la percepción que habitualmente se acostumbra a tener del arte y de la música. En este sentido, Webern, como buen pedagogo, se ocupará activamente de orientar la comprensión y, en último término, la escucha musical. Los conceptos que nos ocuparán serán los siguientes: Naturaleza y Comprensibilidad.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 149.

En el discurso de Webern, esta consideración de la Naturaleza rápidamente hará entrar en juego otros conceptos asociados, como son los de Ley, y la dialéctica de Necesidad y Libertad. Fundamentalmente, esta constelación de términos se referirá a los valores que el compositor tendría que tener presentes en el momento de crear música; y, obviamente, en último término, también nos hablarán de la constitución del mismo objeto creado, la obra de arte musical. Mientras que el concepto de Naturaleza nos llevará a reflexionar sobre la relación que la obra de arte mantiene con la realidad, está claro, por mediación del artista, el de Comprensibilidad, y su correlato, el de Idea, nos acercarán al terreno de la lógica propia del arte y el de la comunicación entre el artista y su público. Por lo tanto, exploraremos el terreno del objeto musical, el del artista o compositor, el de la realidad, y el del significado de la música, capaz interpelar a los oyentes más atentos. Hasta aquí todo aquello que podríamos considerar propio de un registro estético más bien normativo. Pero estos conceptos normativos tendrán una correspondencia directa con aquellos que podríamos calificar de estilísticos: en relación a la idea de Naturaleza, el sistema dodecafónico nos propondrá considerar la importancia de la serie o *nomos*, y de explorar exhaustivamente hasta sus últimas consecuencias la sucesión de armónicos; a las exigencias de la Comprensibilidad, el dodecafonismo responderá con las permutaciones de la serie, siempre diferentes pero, en el fondo, siempre iguales.

Tendremos que iniciar el camino hacia la nueva música deshaciéndonos de algunas dificultades o aporías; será necesario desbrozar el camino poniendo en entredicho algunas ideas preconcebidas a propósito del arte y de la música. Se acostumbra a creer que el arte es cuestión de capricho y que detrás de las decisiones artísticas hay decisiones estéticas —en el sentido más bajo y pobre del término— de una voluntad subjetiva, es decir, el gusto personal y, en última instancia, injustificable por una opción u otra. Webern, para hacer frente a esta concepción sesgada de la actividad del compositor y, en último término, de la esencia del arte, recurrirá en primera instancia a una autoridad como la de Goethe y a su *Zur Farbenlehre* [*Teoría de los colores*] —a propósito de esto, hay que decir que la exposición de Webern es rica en alusiones a autores de reconocida celebridad; de hecho, esta profunda sensibilidad humanística podría ser considerada uno de los rasgos más característicos del Webern pedagogo—. Habrá que mostrar, dice el compositor vienés, que en el fondo del arte hay normas, exigencias que se tendrían que tener muy presentes: «Si he citado Goethe para aproximarnos a mi concepción del arte, ha sido porque reconoce la existencia de leyes en el arte [...]»<sup>28</sup>.

Ciertamente que esta referencia directa al genio de Weimar no es inconsciente ni una muestra inconsistente de mera erudición, muy al contrario. Webern reconoce en la obra de Goethe la importancia de una profunda identidad entre naturaleza y arte en cuanto a las leyes, y sabrá leer las implicaciones más inmediatas de este hecho en el caso de la música. Así, el compositor vienés, religando explícitamente su concepción del arte con la de Goethe, se erige en sucesor de la gran tradición estética germánica, que cuenta, entre otros, con la autoridad de I. Kant y su *Kritik der Urteilskraft* [*Crítica del Juicio*]. Precisamente, en el interior de esta

<sup>28</sup> WEBERN, Anton: *El camí cap a la nova música*, Barcelona, Antoni Bosch, editor, 1982, p. 28.

célebre herencia filosófica ocupaba un lugar primordial la aclaración de la relación que existe entre la naturaleza y el arte, todo ello por mediación del artista —o, en este contexto sería más apropiado decir, del genio—. El filósofo de Königsberg expresaba así esta relación fecunda: «... debe la naturaleza dar la regla al arte en el sujeto (y mediante la disposición de la facultad del mismo), es decir, que el arte bello sólo es posible como producto del genio»<sup>29</sup>. El mismo Goethe confesaba sentirse muy cerca de la concepción de la naturaleza y del arte que se exponía en la última de las críticas de Kant:

Luego llegó a mis manos la *Crítica del Juicio*, a la que debo uno de los períodos más felices de mi vida. Aquí vi mis ocupaciones más dispares puestas una junto a la otra; los productos del arte y de la naturaleza considerados del mismo modo; el juicio estético y el juicio teleológico iluminándose mutuamente. Aunque por mi modo de pensar no siempre estaba totalmente de acuerdo con el autor y me pareciera que faltaba algo aquí y allá, las grandes ideas fundamentales de la obra eran análogas por completo a todo cuanto yo había creado, hecho y pensado hasta entonces; la vida interior del arte y de la naturaleza, su acción íntima de lo uno sobre lo otro estaban claramente expresadas en aquel libro<sup>30</sup>.

Sin embargo, sabemos que la visión goetheana de la naturaleza se había ido transformando notablemente en el transcurso de pocos años: de una mirada incipientemente romántica, llena de elementos emotivos, el autor del *Fausto* pasará a observarla de una manera más paciente y profunda en consonancia con el espíritu crítico del último Kant. En este punto, Goethe no estará lejos de la actitud de un científico, pero no de un hombre de ciencia del tipo mecanicista, sino de un verdadero poeta-científico, en la medida que éste, por medio de la observación, tendrá que ser capaz de comprender las conexiones íntimas que, en la naturaleza, se establecen entre las partes y el Todo y entre el Todo y las partes —ciertamente se tratará siempre de una observación sutil, de un *empirismo delicado*<sup>31</sup>, que quiere entender todos los detalles en el contexto de una naturaleza holística—. Como expresa excelentemente S. Mas: «Desde la perspectiva goetheana no está en juego la necesidad de pensar la naturaleza como si fuera una obra de arte, sino la unidad incondicionada entre arte y naturaleza que se refleja en la identidad entre el artista y el investigador de la naturaleza»<sup>32</sup>. Desde este momento, pues, Goethe entenderá la naturaleza como una entidad dinámica en perpetua transformación a partir de una forma original o *morfotipo* —la célebre *Urpflanze* en el caso de las plantas, y la *Urtier* en el caso de los animales—, y que se desarrolla gracias a unos principios firmes que tendrán que poder ser elucidados, e incluso, en el caso del arte, puestos en práctica por el poeta-científico.

Por todo ello, según Goethe, era necesario establecer una nueva ciencia, la *morfología*, entendida como la teoría de la forma, de la formación y de la transformación de los cuerpos orgánicos<sup>33</sup>. J. Naydler la definirá de este modo: «La

<sup>29</sup> KANT, Immanuel: *Crítica del Juicio*, Madrid, Tecnos, 2007, p. 234.

<sup>30</sup> GOETHE, J. W. von: *Teoría de la naturaleza*, Madrid, Tecnos, 1997, pp. 182-183.

<sup>31</sup> NAYDLER, Jeremy: *Goethe y la ciencia*, Madrid, Siruela, 2002, p. 124.

<sup>32</sup> MAS, Salvador: «Goethe y Kant: arte, naturaleza, ciencia», *Endoxa: series filosóficas*, Madrid, UNED n.º 18 (2004), p. 356.

<sup>33</sup> GOETHE, J. W. von: *Teoría de la naturaleza*, Madrid, Tecnos, 1997, p. 113.

morfología es el estudio científico en el que se guarda el debido respeto a la relación funcional entre los aspectos espaciales y temporales de un organismo dentro del todo, pero en el que el énfasis está firmemente situado en la relación de estos aspectos con el todo, que no puede ser identificado con ninguno de ellos»<sup>34</sup>. Como vemos, la definición enfatiza acertadamente dos de los aspectos más esenciales de la nueva disciplina: el sentido dinámico e incluso creativo de la morfología, que justificará la necesidad de emplear, en el caso del observador de la naturaleza, un tipo de percepción intuitiva —como dice el poeta de Weimar: «De ahí que la razón, en su afinidad con el principio divino, se dedique a lo que evoluciona y está vivo»—<sup>35</sup>; y la importancia de la síntesis por encima de la disección fría de las partes o, mejor dicho, la importancia de entender el análisis de las partes en el contexto de la totalidad —en palabras de Goethe: «Un siglo que se ha dedicado tan sólo al análisis y, por así decirlo, teme a la síntesis no está en el buen camino»<sup>36</sup>.

Así pues, cuando Webern, en su excursio sobre el arte musical, cita explícitamente la *Zur Farbenlehre* de Goethe, una obra que habría que situar a las antípodas de las evocaciones prorrománticas del joven poeta y muy cerca de la visión de un artista con una profunda vocación científica, pone claramente de manifiesto su concepción del arte y de la creación artística: la naturaleza no es el lugar de los efluvios sentimentales, sino el del orden y la necesidad. Si hablamos de música, siempre habrá que atender a las leyes de la naturaleza en relación al oído. Las decisiones del compositor en el momento de crear música no obedecen a un capricho circunstancial, sino a la misma necesidad que sujeta y apremia todos productos de la naturaleza. «Nos tendremos que esforzar en establecer —sentencia Webern— el hecho de la necesidad en las obras de arte. ¡Ningún rastro de arbitrariedad! ¡Nada de imaginario!»<sup>37</sup>.

No deja de ser curioso, o quizás no tanto, que los escritos teóricos de este período inviertan tantos esfuerzos en hacer patente que el compositor no obra por capricho sino de acuerdo con unas leyes necesarias que dicta, en última instancia, la naturaleza misma. El funcionamiento de la tonalidad estaba basado en un sistema de fuerzas que giraban al entorno de un centro de reposo, la tónica, hacia el cual había que retornar incansablemente<sup>38</sup>. Así, en la tonalidad, todo el sistema parecía responder perfectamente al orden sistemático, teleológico, propio de la naturaleza. La ruptura con el principio tonal podía hacer pensar, pues, en una deliberada transgresión del orden natural con el propósito de establecer las decisiones contingentes de un *ego* como principios rectores del arte musical. La apelación weberniana a la naturaleza y su correspondiente orden de necesidades quiere combatir directamente esta imagen estereotipada de la creación musical contemporánea y, ciertamente, como hemos dicho, no es la única.

<sup>34</sup> NAYDLER, Jeremy: *Goethe y la ciencia*, Madrid, Siruela, 2002, p. 82.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>37</sup> WEBERN, Anton: *El camí cap a la nova música*, Barcelona, Antoni Bosch, editor, 1982, p. 24.

<sup>38</sup> Webern empleará una imagen pedagógica bastante lograda para hacer entender al neófito el funcionamiento centrípeto del sistema tonal: «En principio, se pensaba así: “Aquí estoy en casa —ahora me voy fuera, miro aquí y allí la posibilidad de paseadas remotas— y finalmente vuelvo a casa”» (*ibidem*, p. 66). Se trata de una metáfora ciertamente naïf, pero clarificadora.

También I. Stravinsky, uno de los compositores más célebres y revolucionarios de la pasada centuria, al exponer su concepción de la música en *Poétique musicale* — otro ciclo de conferencias que, en este caso, fueron pronunciadas en 1939 en la cátedra *Charles Norton* de la Universidad de Harvard— nos anuncia lo siguiente: «Il ne s'agit donc pas de mes sentiments et de mes goûts particuliers: il ne s'agit pas d'une théorie de la musique projetée à travers le prisme subjectiviste. Mes expériences et mes recherches son tout objectives, et mes introspections ne n'ont conduit à m'interroger moi-même qu'afin d'en tirer du concret»<sup>39</sup>. Como Webern, Stravinsky sitúa la especulación musical en el ámbito de la necesidad y, en último término, de la objetividad, a las antípodas del siempre voluble subjetivismo. Aun así, es cierto que la deseada objetividad no se logrará del mismo modo en un compositor y en el otro. Para Stravinsky, la naturaleza tan sólo aporta el sonido en bruto, y corresponde al compositor darle un sentido netamente musical, es decir, someterlo a una lógica significativa. El compositor, como si se tratara del sujeto que Kant caracterizaba en la *Kritik der reinen Vernunft* [*Crítica de la razón pura*], dará forma y categoría a la experiencia, que sólo entonces podrá ser entendida en términos de conocimiento. En sí misma la naturaleza no dará al compositor ningún patrón de medida. Por el contrario, Webern tomará la decisión de observar la naturaleza en cuando instancia sumamente legislada, pero sin trazas de constricción. La naturaleza, como el arte, será observada como un organismo que se despliega infinitamente según unas leyes inalterables. El compositor no podrá hacer otra cosa que reflejarse en ese modelo.

El arte tiene como referencia a la naturaleza en la medida que descubre en su interior y en su funcionamiento algo que le es propio. La naturaleza dispone; el arte, en la medida que es deudor, acoge. Indudablemente, según Webern, el sistema dodecafónico elaborado por Schönberg sabrá responder de varias formas y en un considerable grado de profundidad a las exigencias de la naturaleza. Así, por ejemplo, las composiciones dodecafónicas no sólo son la expresión de un orden de necesidades, sino que en su interior operan formas de crecimiento y evolución propias de los organismos vivos. En efecto, las piezas dodecafónicas también parten de una *Urpflanze*, de una forma básica, a partir de la cual va surgiendo el todo por variación casi infinita pero siempre unitaria de las partes. El todo estará siempre contenido en cada particular; cualquier elemento será siempre significativo en la medida que expresa la naturaleza del todo. Dirá Webern: «Como la “Urpflanze” de Goethe: en realidad la raíz no es otra cosa que el tallo, el tallo no es otra cosa que la hoja, y la hoja no es sino la misma flor: variaciones sobre un mismo pensamiento»<sup>40</sup>.

El hecho de que la labor del compositor consista en desplegar de manera coherente y necesaria aquello que hay contenido en una fórmula musical primogénita pone irremediablemente en entredicho la presunta condición de libertad efectiva de la cual disfrutaría el compositor. Para Webern, no obstante, la consideración y el respecto de unos límites no disuelve el acto de composición musical en un absoluto determinismo; por el contrario, es más bien en ausencia de estos límites que el acto creativo pierde todo su significado. Sólo un sistema de composición firmemente

<sup>39</sup> STRAVINSKY, Igor: *Poétique musicale*, Paris, Flammarion, Harmoniques. Série Écrits de Musiciens, 2000, p. 66.

<sup>40</sup> WEBERN, Anton: *El camí cap a la nova música*, Barcelona, Antoni Bosch, editor, 1982, p. 76.

legislado o estipulado permitirá la libertad (coherente) de movimientos: «¡Sólo en base a este inaudito yugo ha sido posible la libertad total!»<sup>41</sup>. El límite será, pues, la condición de posibilidad de la libertad del compositor —una idea que Stravinsky también compartía—<sup>42</sup>.

Es precisamente en este momento que nos encontramos delante de una aparente paradoja que hará correr ríos de tinta y que, incluso, trascenderá los ámbitos más estrictamente académicos. En efecto, en la contemporánea pero ya clásica versión del Fausto —otra vez Goethe—, el premio Nobel de literatura Th. Mann, convenientemente asesorado por Th. W. Adorno, pondrá sobre la mesa algunas posibles aporías del sistema dodecafónico, entre ellas la situación de libertad del compositor en el interior de un sistema donde todo está severamente controlado. Será, concretamente, en el capítulo XXII de la novela y en el transcurso de una conversación entre Adrian Leverkühn y Serenus Zeitbloom donde aparecerán esbozados claramente los principios del método dodecafónico, y donde Leverkühn, el *alter ego* de Schönberg, defenderá diligentemente, ante las reprobaciones de su buen amigo, la importancia de la organización en el arte y la necesidad de un método que garantice la libertad del compositor. El sistema dodecafónico confiere al compositor una plena libertad, porque fija el espacio de lo posible; la composición deviene, pues, rigurosa y libre. De este modo, sentencia Leverkühn: «Ligado [el compositor] por un imperativo de orden que él mismo se había impuesto; libre pues». A lo que responde entonces Zeitbloom: «Bien, pues sí, la dialéctica de la libertad es insondable»<sup>43</sup>. El misterio de la libertad, ciertamente. Aun así, es indudable que Webern aceptará gratamente las sujeciones que impone este severo método de composición. Veamos, si no, una carta del compositor escrita el 6 de agosto de 1943 dirigida a Willi Reich: «Todo es aun más severamente controlado y aun así más libre. Es decir, me muevo en base a un “doble canon infinito por movimiento contrario” en completa libertad»<sup>44</sup>.

Justo es decir que Webern religará directamente esta característica tan propia del lenguaje dodecafónico (serie-unidad-variación-multiplicidad) con la importante noción de Comprensibilidad que pronto abordaremos. Antes de adentrarnos en esta relación, querríamos seguir profundizando un poco más en la relación del dodecafonismo con la naturaleza, ya que el texto de Webern está lleno de alusiones en este sentido.

Así como un color se puede descomponer en un gran número, siempre justo, de otros colores, un sonido también se puede descomponer proporcionadamente en otros sonidos, los armónicos. La conquista de los diferentes sonidos armónicos ha sido progresiva en el transcurso de la historia de la música. Así, por ejemplo, los más audibles constituyeron la base de las primeras armonizaciones musicales que se conocen. La apropiación sucesiva de esta larga secuencia de sonidos armónicos, pues, no ha sido guiada en ningún caso por el mero capricho, más bien por

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>42</sup> *Cfr.*: PEPIOL, Marc: «L’“inventeur de musique”. La visió stravinskiana del compositor», *Arts Brevis*, Barcelona, Càtedra Ramon Llull, n.º 16 (2010), pp. 163-184.

<sup>43</sup> MANN, Thomas: *El doctor Faustus*, Barcelona, Edicions 62, 1992, p. 203. [La traducción es nuestra].

<sup>44</sup> WEBERN, Anton: *El camí cap a la nova música*, Barcelona, Antoni Bosch, editor, 1982, p. 92.

la necesidad: «¡Porque nosotros seguimos —dice Webern refiriéndose al considerable uso que el dodecafonismo hace de la disonancia— una progresiva toma de posesión de aquello que nos es dado por naturaleza!»<sup>45</sup>. Para Webern, la naturaleza es otra vez el centro de referencia y la garantía del sistema dodecafónico. La emancipación de la disonancia, característica muy propia de las composiciones dodecafónicas y no tanto de otros estilos musicales contemporáneos —por ejemplo, la modernidad de la música de Debussy está lejos de cualquier duda y, a pesar de todo, no encontramos el mismo grado de disonancia—, recibe así una justificación casi incontestable. No es el afán de provocación aquello que guía el uso masivo e indiscriminado de la disonancia, sino la conquista progresiva de aquello que la naturaleza dispone de entrada. Entre consonancia y disonancia, pues, no hay diferencias cualitativas, en todo caso variables cuantitativas en relación a la proximidad o la distancia respecto del sonido fundamental: «Pero quien admite una diferencia esencial entre consonancia y disonancia se equivoca, puesto que los sonidos, tal como nos son ofrecidos por la naturaleza, contienen todo el ámbito de posibilidades»<sup>46</sup>.

En el excurso de Webern, la *dinamias* histórica que culmina con la adopción del dodecafonismo también parece obedecer a un tipo de teleología de carácter orgánico. Los diferentes períodos de la historia de la música van tejiendo poco a poco, pero siempre de manera necesaria, los elementos propios del organismo musical. El descubrimiento —y de ninguna manera la *invención*— de la dimensión horizontal, lineal o, incluso, contrapuntística del discurso musical; la puesta en funcionamiento de la dimensión vertical, armónica, de la música; todo ello, encontrará su síntesis más satisfactoria en el mismo sistema dodecafónico, capaz de integrar y de articular de una manera significativa todos estos hallazgos, y de explorar todas las dimensiones del espacio musical<sup>47</sup>. Ciertamente, en la explicación weberniana del devenir histórico de la música cabría considerar la categoría de progreso: el sistema dodecafónico asume y resuelve satisfactoriamente todas las exigencias que la música ha ido manifestando en su despliegue histórico. «El resultado de estas tendencias —asevera Webern— es la música de nuestro tiempo [...]. Hemos logrado en nuestro tiempo una forma de expresión polifónica [...] pero, naturalmente, también con todas las consecuencias del descubrimiento del ámbito armónico»<sup>48</sup>. Del mismo modo, las diversas escalas musicales que se han ido elaborando en el curso de los siglos —por ejemplo, las escalas tonales mayores y menores— encuentran su síntesis definitiva y más coherente en la serie de doce tonos, un tipo de «super-modo»<sup>49</sup>.

No sería osado afirmar que debajo de este esquema weberniano de tipo progresivo y organicista se esconde el célebre *Aufheben* hegeliano. Este término, que en alemán significa *preservar* y a la vez *anular*, es uno de los puntos clave de lógica

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>47</sup> En este punto, el discurso de Webern deja entrever una característica muy propia de su manera de componer. A propósito de esto, F. Bayer ha hablado de un espacio oblicuo: «... comme souvent chez Webern, à une abolition de la frontière entre la dimensions horizontale et la dimension verticale de l'espace sonore, et à l'instauration d'un nouveau mode de structuration de l'espace, que l'on pourrait qualifier d'oblique ou de diagonal» (BAYER, Francis: *De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Éditions Klincksieck, 1987, pp. 43-44).

<sup>48</sup> WEBERN, Anton: *El camí cap a la nova música*, Barcelona, Antoni Bosch, editor, 1982, p. 37.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 55.



(ontológica) dialéctica de Hegel, un elemento que permite al más grande idealista de todos los tiempos articular de una manera inteligible los momentos de la historia universal. Una articulación histórica que respirará siempre aires organicistas. A propósito, dirá E. Colomer:

El pensamiento de Hegel responde a un esquema orgánico. Lo absoluto es algo vivo y sólo puede captarse como despliegue de vida. El capullo se ordena a la flor y la flor al fruto. Estas formas no sólo se distinguen, sino que se suceden mutuamente, pero como momentos necesarios del despliegue de la planta en su totalidad [...] Ningún momento puede concebirse aisladamente. Cada momento encuentra su verdad en el siguiente<sup>50</sup>.

Muy probablemente este testimonio se hace eco de manera implícita de la metáfora organicista que el mismo Hegel exponía en el prólogo a su extraordinaria obra de juventud *Phänomenologie des Geistes* [*Fenomenología del espíritu*]<sup>51</sup>. Por supuesto, esta estructura dialéctica también permitía a Hegel explicar todo aquello que se refería al arte y a la música: el desarrollo de las artes, y de cada arte en particular, sigue siempre una razón triádica según la cual cada nueva aportación suprime la anterior conservándola. En todo ello, hay necesidad; la necesidad de un espíritu que pugna para una comprensión definitiva de sí.

Si intentáramos dar cuenta del aroma incipientemente hegeliano con toques enfáticamente biologicistas que respira el texto de Webern muy probablemente tendríamos que remontarnos en primer término a uno de los profesores de la Universidad de Viena, donde el compositor estudió y se doctoró en musicología en 1906, Guido Adler. Adler, sucesor del crítico formalista E. Hanslick en la Universidad de Viena, fue uno de los grandes impulsores de la musicología como disciplina científica y autónoma. De hecho, en 1885, el musicólogo publicó en *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, revista de la cual fue cofundador, un artículo intitulado «Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft» [«Campo, método y objetivo de la ciencia musical»], escrito dedicado por completo a elucidar las condiciones objetivas de la musicología como ciencia rigurosa. En este texto y en otras publicaciones del autor queda bien patente la importancia que juega el método de las ciencias experimentales y, más concretamente, el de la biología, en el diseño de esta nueva disciplina musical. En palabras de Adler: «To attain his main task, namely, the research of the laws of art of diverse periods and their organic combination and development, the historian of art utilizes the same methodology as that of the investigator of nature»<sup>52</sup>.

Efectivamente, muchas de las disciplinas de entonces, algunas de ellas, como es el caso de la musicología, en proceso de fundamentación y sistematización, recibieron una gran influencia de los modelos biológicos. Por lo que se refiere a Adler, uno de los autores más influyentes fue el profesor de zoología de la Universidad de Jena, Ernst Haeckel. El zoólogo alemán siempre hizo gala de un comportamiento estrictamente materialista que, aun así, estaba en condiciones de incorporar filosofías de lo más diversas, como son, por ejemplo, la filosofía de la

<sup>50</sup> COLOMER, Eusebi: *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger* (II), Barcelona, Herder, 1995, p. 210.

<sup>51</sup> HEGEL, G. W. F: *Fenomenología de l'esperit* (vol. 1), Barcelona, Laia, Textos filosòfics, 1985, p. 50.

<sup>52</sup> MUGGLESTONE, Erica: «*The scope, method, and aim of musicology*» (1885) *an English translation with an historico-analytical commentary*, Internacional Council for Tradicional Music, 2010, p. 16.

historia de Hegel y el pensamiento morfológico de Goethe. Así, como bien concluye B. Breuer en su estudio:

Haeckel's and Adler's view of science is rooted deeply in nineteenth-century thought, reaching all the way back to the end of the eighteenth century and German idealism. Friedrich Hegel's link between scientific inquiry and history, and his notion of dialectics, exert a powerful hold on both Haeckel —in terms of the form-process binary— and Adler—through Hegel's Aesthetics, and there particularly the introductory chapter. Hegel's analysis of art-historical research opposes the determination of characteristic features in art and their interpretation as products of history, a tension in the process of writing art historical accounts that continues to haunt musicologists<sup>53</sup>.

Esta visión de la historia de la música como proceso universal con un sentido dinámico claramente ascendente se reflejará en el texto de Webern. Y efectivamente, para el compositor, será precisamente el dodecafonismo el que logrará el momento de máxima comprensión y asunción históricas: «Es precisamente la música —el estilo— de Schoenberg y sus discípulos la que marca el punto máximo de adelanto»<sup>54</sup>. Veamos, pues, como este planteamiento permite entender y explicar sistemáticamente el dodecafonismo en términos de evolución sistémica respecto de unas leyes musicales descubiertas en el transcurso de la historia de la humanidad. Dodecafonismo no significa ruptura. ¡En la naturaleza —como convendría el mismo Goethe— no hay saltos!

En síntesis: Webern, como Goethe, sitúa el arte en la misma tesitura que la naturaleza, esto es, en el de la ley y la necesidad. El dodecafonismo responde consiguientemente y naturalmente a esta exigencia. En primer término, se trata de un sistema riguroso que germina sistémicamente a partir de una semilla, la serie. A la vez, opera siempre según las leyes más básicas del sonido, es decir, conquista los últimos reductos armónicos, los más disonantes. Finalmente, y en su conjunto, el dodecafonismo tendría que entenderse como la síntesis natural de una evolución sistémica de las formas musicales. Por lo que respecta al origen, a la evolución, así como al funcionamiento del arte musical, la naturaleza se convierte en la instancia de referencia y en la garantía última de la objetividad.

Entre Naturaleza y Comprensibilidad, el segundo de los conceptos que queremos abordar, existe, siempre según Webern, una correlación íntima. Dice el compositor vienés: «Según Goethe, “la naturaleza con sus leyes en relación al sentido del oído” y como la aspiración a la comprensibilidad busca crear progresivamente una mayor coherencia, precisamente porque con la coherencia se incrementa la comprensibilidad»<sup>55</sup>. Efectivamente, la coherencia del «sistema» de la naturaleza lo hace comprensible al poeta-científico, que es capaz de descubrir las huellas de una lógica necesaria: variaciones infinitas de lo mismo. En cada brote, en cada tallo, en cada pequeña flor ya hay comprendido el Todo. La multiplicidad

<sup>53</sup> BREUER, Benjamin: *The birth of musicology from the spirit of evolution: Ernst Haeckel's Entwicklungslehre as central component of Guido Adler's methodology for musicology*, University of Pittsburgh, 2011, p. 221.

<sup>54</sup> WEBERN, Anton: *El camí cap a la nova música*, Barcelona, Antoni Bosch, editor, 1982, p. 49.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 49.

es en el fondo la manifestación de una unidad primera. Como dirá Goethe en uno de sus poemas: «Toda planta te anuncia, sí, la ley eterna».

Indiscutiblemente, Webern enfatizará el concepto de Comprensibilidad por influencia de Goethe, pero también gracias a su maestro A. Schönberg. En *El camino hacia la composición dodecafónica* podemos leer: «Schoenberg utiliza la maravillosa palabra de la “comprensibilidad” (que en Goethe se puede leer por todas partes). La comprensibilidad es, por encima de todo, la ley más importante»<sup>56</sup>. Es indiscutible que la sombra teórica de Schönberg se proyectará visiblemente en el curso de estas conferencias. De hecho, en una carta del 22 de enero de 1931, Schönberg escribía lo siguiente: «Queridísimo amigo tu proyecto para el curso de Mondsee lo encuentro, en principio, excelente»<sup>57</sup>. El maestro, además de aprobar la iniciativa pedagógica del joven compositor, también sugería algunos autores a tener en consideración en este camino hacia la composición dodecafónica, e, incluso, el mismo título de las conferencias, «El camino hacia la composición con doce sonidos». Años después, en 1941, el mismo Schönberg pronunciará una conferencia intitulada «La composición con doce sonidos» en la Universidad de California con un tono bastante cercano a la de Webern, pero más centrada en el análisis de su propia obra. Allí, además de defender la naturalidad del sistema dodecafónico, en el sentido más estricto del término, y de ponerlo al nivel de una teoría científica<sup>58</sup>, considerará la comprensibilidad uno de los elementos más esenciales del arte —«La forma en el arte, y en la música especialmente, tiende de manera primordial a la comprensión»—<sup>59</sup> y, por consiguiente, también del sistema dodecafónico —«La composición con doce sonidos no tiene otra finalidad que la comprensión»—<sup>60</sup>.

Para Webern, hay que partir del principio de que en la música se expresan ideas, pensamientos que no pueden ser comunicados de otra manera que con sonidos<sup>61</sup>. No tendríamos que entender, sin embargo, que el discurso musical nos ofrece una multitud de ideas o de pensamientos estrictamente personales, subjetivos, algo que en último término rehuiría la estimable categoría de verdad para refugiarse en el siempre inconstante gusto o capricho. Sin duda, éste será uno de los momentos en que la pasión de Webern rebasará el tono de medida y erudición que caracterizan este conjunto de conferencias pedagógicas. En efecto, la ponencia del 27 de febrero de 1933 es bastante rica en elementos expresivos. Webern, convencido de la capacidad de la música de expresar ideas significativas y verdaderas, rebate con fuerza las opiniones de intelectuales y filósofos que han menospreciado este aspecto, o que han expresado ideas contrarias al buen sentido común musical. ¡Predilección por Rossini y no por Mozart; admirar a Zelter y no a Schubert! «Siempre pasa lo mismo: los mediocres son exaltados, los grandes son ignorados»<sup>62</sup>. En determinados momentos, esta incipiente vehemencia se transformará en ironía: «¿Cómo escucha la gente la música? ¿Como la escucha la gran masa? Aparentemente le

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>57</sup> SCHOENBERG, Arnold: *Cartas*, Madrid, Turner Música, 1987, p. 158.

<sup>58</sup> SCHOENBERG, Arnold: *El estilo y la idea*, Cornellà del Llobregat, Idea Books, 2005, p. 106.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>61</sup> WEBERN, Anton: *El camí cap a la nova música*, Barcelona, Antoni Bosch, editor, 1982, p. 30.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 27.

parece posible referirse a todo tipo de imágenes y “atmósferas”. Cuando no pueden representarse un prado verde, un cielo azul o cualquier cosa parece, ya están perdidos»<sup>63</sup>. Un interludio ciertamente punzante que culminará en una sentencia impetuosa: «¡Precisamente la frase de Karl Kraus a propósito de las “orillas del pensamiento” es tan característica! ¡Tendría que ser considerada una difamación!»<sup>64</sup>. Las invectivas de Webern son de una gran dureza, pero claramente dejan entrever la pasión del conferenciante y su firme convicción en todos estos asuntos. Así mismo, esta resolución nos muestra una vez más la tesitura en la cual verdaderamente discurren los argumentos de Webern, no estética, como ya habíamos indicado, sino más bien moral.

La música, pues, vehicula ideas, pero no se trataría de pensamientos traducidos a música, sino de pensamientos netamente musicales. Partiendo de esto, está claro que cuanto más lógica y coherente sea la expresión de este pensamiento musical más comprensible podrá ser. La coherencia interna del lenguaje, dirá Webern, aumenta la comprensibilidad, la condición básica que, cómo hemos visto, exige toda verdadera forma de arte. Así, en el decurso de las conferencias, el compositor vienés irá poniendo de relieve una serie de parámetros que, a su parecer, están en condiciones de garantizar la coherencia del lenguaje y, de este modo, la preciada comprensibilidad musical. En efecto, la articulación propia de todo lenguaje exige: la distinción precisa entre aquello que resulta esencial y aquello que es más bien accesorio<sup>65</sup>, la repetición<sup>66</sup>, y la máxima interdependencia de las partes que constituyen el todo, la pieza musical<sup>67</sup>; todo ello constituirá el elemento esencial de la coherencia lógica. Indudablemente, Webern apunta aquí a la necesidad de una expresión unitaria de la idea o pensamiento musical.

No obstante, una repetición siempre idéntica de lo mismo convertiría la expresión musical en pura monotonía, en un paisaje monocolor. Habría que introducir, pues, en la repetición un elemento dinámico que garantizara la variedad necesaria, pero, a la vez, la concordancia del conjunto. El único recurso que reúne ambos vectores, unidad y multiplicidad, es el principio de la variación. Como ya habíamos dicho, la naturaleza, instancia rectora en todo aquello que incumbe al arte, también opera del mismo modo: variaciones infinitas de una misma forma. Repite coherentemente Webern: «... en relación con la “Urpflanze” de Goethe [...] La misma ley sirve para todo lo que es viviente: “variaciones sobre un tema” —esta es la protoforma, que está subyacente en todo—. Cosas que en apariencia son completamente diferentes en realidad son la misma cosa. Y así se genera la máxima coherencia»<sup>68</sup>. Todavía, un poco más adelante: «¡Esta es, por lo tanto, la “Urpflanze” de que hablábamos hace poco! ¡Siempre diferente y siempre la misma!»<sup>69</sup>.

Esta idea de la coherencia por medio de la repetición-variación se encuentra, como no podría ser de otra manera, en los escritos y en la misma praxis compositiva de

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 80.

Schönberg. Pero, insistimos, intuimos que la voluntad de Webern en este punto no se reduce a una explicación del funcionamiento del sistema dodecafónico; su pretensión es demostrar que este sistema responde naturalmente y perfectamente a las exigencias que dicta el mismo arte en conformidad con la naturaleza. La tesitura es normativa, no sólo estilística.

En cuanto a la importancia de la unidad en relación a la multiplicidad, encontraremos expresadas unas ideas parecidas en la obra teórica por excelencia de Stravinsky, *Poétique musicale*. Esta convergencia de opiniones tan precisa es la que explicaría, en último término, la «conversión» de Stravinsky al sistema serial, en la medida que este garantiza el orden de necesidades que impone toda forma de creación espiritual y artística. Expresa bellísimamente Stravinsky:

Au cours de ces leçons, je suis revenu à différentes reprises sur la question essentielle qui préoccupe le musicien comme elle sollicite d'ailleurs tout homme animé d'un élan spirituel. Cette question, nous l'avons vu, sa ramène toujours et nécessairement à la poursuite de l'un à travers le multiple. Je me retrouve ainsi, pour finir, devant le problème éternel que suppose toute recherche dans l'ordre de l'ontologie, problème auquel l'homme qui quête sa voie à travers le royaume de la dissimilitude, qu'il soit artisan, physicien, philosophe ou théologien est inévitablement conduit, à raison même de la structure de son entendement<sup>70</sup>.

También para Stravinsky, pues, el trabajo del compositor se sitúa en esta tesitura exigente que prueba de conjurar unidad y multiplicidad. E, indudablemente, si esta labor del compositor es exitosa «aucune confusion n'est possible entre la monotonie qui naît du manque de variété et l'unité, qui est une harmonie de variétés, une mesure du multiple»<sup>71</sup>.

Pero veamos de qué manera las composiciones dodecafónicas están en condiciones de satisfacer aquello que se exige naturalmente y artísticamente. En este punto, Webern expondrá de manera ortodoxa los elementos básicos del dodecafonismo. Las piezas dodecafónicas parten de una serie básica, elaborada a partir de los doce sonidos de la escala cromática. La sucesión de los diferentes sonidos es establecida de entrada por el compositor, pero no de una manera absolutamente aleatoria, ya que, en el interior de la serie, también pueden existir diferentes relaciones formales. Así, por ejemplo, entre la primera parte de la serie, los seis primeros sonidos, y la segunda, los seis últimos, podría establecerse una relación de carácter especular o retrógrado. Este hecho garantizaría todavía más la unidad de la protoforma a partir de la cual se desarrollaría, por variación, el resto de la composición<sup>72</sup>. Este material serial de base se puede ampliar considerablemente hasta obtener un máximo total de cuarenta y ocho formas más. En efecto, la serie puede ser tratada de cuatro maneras diferentes: en su estado original, de manera especular, de manera retrógrada, y de manera retrógrada y espejo a la vez. Todo ello conforma un material aparentemente nuevo, pero en el fondo siempre estamos delante de variaciones de lo mismo. Sentenciará el

<sup>70</sup> STRAWINSKY, Igor: *Poétique musicale*, Paris, Flamarion, Harmoniques. Série Écrits de Musiciens, 2000, pp. 154-155.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 155.

<sup>72</sup> Conviene tener presente que el establecimiento de relaciones de parentesco formal en el interior de la serie básica es una característica muy propia del estilo de Webern.

compositor: «¡A partir de una única idea principal, desarrollar todo el resto! — esta es la máxima coherencia»<sup>73</sup>.

Cada composición tendrá que explorar una única serie o forma, puesto que la diversidad de estructuras seriales, además de poner en riesgo la unidad de la composición, podría dar lugar a repeticiones indeseables —alguno de los sonidos adquiriría la calidad de fundamental, poniendo en peligro el principio de homogeneidad y de igualdad de la serie—. Las composiciones dodecafónicas, en el fondo, explican una única y una misma cosa, pero siempre de maneras diversas. Nos recordará Webern: «¿Pero, por qué nos interesa que siempre se cante la “misma cosa”? Porque se busca crear coherencia y relaciones recíprocas entre las cosas y poder lograr la máxima unidad y esto se consigue cuando todas las voces cantan siempre lo mismo; ¡la mayor coherencia imaginable!»<sup>74</sup>.

Hay que destacar que en ningún momento Webern pone en entredicho el postulado que reza que una mayor coherencia comporta necesariamente un mayor grado de comprensibilidad. Aun así, creemos, no estamos delante de una relación apodíctica. Un mayor grado de coherencia estructural sólo contribuye a una mayor comprensibilidad en la medida que uno sea capaz de reconocer los elementos de esta identidad profunda. Si las relaciones de coherencia son extremadamente complejas o sutiles difícilmente contribuirán a un mayor grado de comprensibilidad. Es decir, si los elementos que confieren la unidad de la composición no se encuentran en un nivel perceptivo suficiente el oyente experimentará más bien ruido —usando términos propios de la teoría de la información—. Webern, está claro, se da cuenta de esta dificultad; desgraciadamente, pasará de puntillas: «Siempre queda algo captado por la oreja, a pesar de que no tengamos plena conciencia»<sup>75</sup>. H. Pousseur, teórico de la música y compositor serial, se dará cuenta rápidamente —y más después de haber pasado por la experiencia serialista integral de Darmstadt— de la distancia que existe entre la intención del compositor y el resultado musical efectivo:

Sin embargo, si uno no se contenta con analizar, con diseccionar las notaciones que la fijan, y se fía más que nada de una escucha concreta —tan atenta que ponga en juego todas nuestras facultades receptoras en una tensión extrema— a menudo sucede que lo que se percibe es justamente lo contrario de una ordenación semejante. Justamente en los puntos donde se han aplicado las construcciones más abstractas, no es extraño que se tenga la impresión de encontrarse ante los resultados del juego de algún principio aleatorio<sup>76</sup>.

Creemos que esta dificultad no pone en cuestión la legitimidad del sistema dodecafónico o serial, como pretenderían algunos. De hecho, las relaciones de coherencia estructural de la tonalidad, a veces extremadamente intrincadas, tampoco son perceptibles por parte de la mayoría de oyentes, y, aun así, esta mayoría comprende intuitivamente y disfruta de aquello que escucha. Sin ir más lejos, está claro que la mayoría de personas emplean y entienden el lenguaje escrito y oral aunque no comprendan con exactitud las relaciones morfosintácticas que allí se establecen. En todos estos casos, muy probablemente, la capacidad de

<sup>73</sup> WEBERN, Anton: *El camí cap a la nova música*, Barcelona, Antoni Bosch, editor, 1982, p. 52.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>76</sup> POUSSEUR, Henri: *Música, semántica, sociedad*, Madrid, Alianza Música, 1984, p. 65.

comprensión dependerá del hábito de la audición. Así pues, los dos tipos de formación o *Bildung* de los cuales Webern se hizo cargo en el transcurso de su vida resultan imprescindibles, también en su acción recíproca: será necesario escuchar para entender y entender para escuchar.

## 5. Coda

Th. Adorno iniciaba su *Ästhetische Theorie* [*Teoría estética*] con la siguiente sentencia: «Ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni en él mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida»<sup>77</sup>. El arte, habiendo conquistado finalmente su autonomía efectiva, se nos muestra como falto de una justificación ulterior. Sólo su única realidad o presencia ya no es un argumento suficientemente válido. Sobre la libertad efectiva y aparentemente ilimitada del arte se proyecta la sombra del capricho y del sinsentido: ¿para qué un arte que sólo responde de sí mismo?

En este contexto es obvio —y quizás esta es la única obviedad— que cualquier intento de justificación resulta problemático. No obstante, no serán pocos quienes, con más o menos fortuna, probarán a buscar una razón última para todo ello. Un excesivo dogmatismo a menudo será un buen refugio. Una mirada nostálgica al pasado también saciará muchas angustias. El camino de Webern se nos muestra, por el contrario, como una opción valiente que intenta reencontrar en la gran tradición filosófica de antaño las raíces y la fuerza de un estilo musical de una indiscutible modernidad. La gran formación musical y humanística de Webern, unida a altas dosis de pasión y convicción, condiciones que rápidamente se reflejan en este conjunto de conferencias, lo habilitan como un interlocutor de excepción para entender el sentido profundo de las transformaciones del lenguaje musical contemporáneo.

Pero, como hemos podido observar, la voluntad de Webern de dar cuentas del estilo dodecafónico sobrepasará la medida de una mera exposición informativa para adentrarse en un territorio complejo: el de un esbozo de una estética musical de gran envergadura. Sólo proyectando un horizonte de sentido —leemos entre líneas— seremos capaces de reencontrar la sensatez y la significación de las nuevas propuestas artísticas contemporáneas. Y es en este contexto tan radical donde la labor del pedagogo tomará su verdadero sentido. Para Webern, una profunda *Bildung*, en parte teórica y en parte práctica, se erigirá como el único camino hacia la nueva música. En el excurso especulativo, la naturaleza se convertirá en la única garantía y centro de referencia del arte y de la música; una naturaleza, como la goetheana, entendida en términos de orden cualitativo y holístico, y no meramente cuantitativo. Una naturaleza comprensible en su unidad e infinita variabilidad gracias a una razón sapiente y juiciosa. Por otro lado, la *Bildung* weberniana exigirá una escucha constante y atenta de los clásicos, de los clásicos contemporáneos y de los modernos. Es en este sentido que el compromiso activo de Webern con la iniciativa de D. J. Bach acaba de articular un proyecto existencial, en parte, dedicado a la pedagogía de la música y, concretamente, de la nueva música.

<sup>77</sup> ADORNO, Theodor: *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 9.