

CAPÍTULO IV

SONATA PARA VIOLONCHELO Y PIANO OP. 11 DE ANTON WEBERN (1883-1945).

1. La era moderna.

Un elemento histórico que nunca cambia, el hecho de que dicho proceso histórico implique un *cambio*, en su paso a través del tiempo. Los seres humanos generalmente se resisten a aquello que no les es familiar. Sin embargo, el dinamismo propio de la existencia los obliga a buscar nuevas perspectivas y encontrar nuevas soluciones. La historia de la humanidad es un continuo comenzar, una incesante aventura cuyas fronteras siempre están en expansión⁴⁹. Algunos períodos históricos parecen estables en comparación con otros. Frecuentemente lo que define el cambio, va de la mano del tamaño de éste, es decir, el porcentaje de innovaciones ocurridas en dicho período. En épocas pasadas, aunque las alteraciones se hayan presentado, estas fueron paulatinas y adecuadas al ritmo de la sociedad. En nuestros tiempos, este ritmo se ha acelerado de una manera sorprendente, exigiendo ajustes frecuentes para no quedarse muy atrás. Sin embargo, las tradiciones en cualquier cultura son muy fuertes, por lo que los cambios mantienen una lucha para que se les permita establecerse.

La música es una de las más grandes manifestaciones del impulso creador de los hombres y ha cambiado constantemente a través de la historia. Cada generación de músicos

⁴⁹ *Machlis, op. cit., pg. 3.*

hereda una tradición, técnicas y normas que enriquece, y transmite la siguiente generación⁵⁰. El término *modernidad* se ha utilizado varias veces en distintos períodos de la historia. Y aunque cada generación tiene su propio concepto de *moderno* –acepción casi siempre empleada para calificar lo nuevo-, en general se utiliza para la designación del arte del siglo XX, también conocido como *Contemporáneo*. Se deba aclarar que contemporáneo es aquello que sucede cronológicamente en nuestro mismo tiempo, lo cual no implica que sea moderno. Como ejemplo, se puede mencionar a *Sergei Rachmaninov* (Rusia, 1873-1943), quien vivió en la misma época que *Arnold Shöenberg* (Viena, 1874-1951) y en la actualidad podemos apreciar una diferencia radical de modernidad en su trabajo⁵¹. También debemos tomar en cuenta que existen compositores ultra-conservadores y, por el otro lado, aquellos ultra-radicales, con toda una generación en medio de innovadores-traditionalistas, por lo que es necesario estrechar un lazo de cualquier índole para poder unir dichas tendencias y convertirlas en un estilo que predominó en cierto momento histórico.

Más que nunca, el arte durante el siglo XX avanzó de la mano de la estructura social, la cual estaba en decadencia desde las últimas décadas del siglo XIX. Europa vivía aún en una obsoleta tradición burguesa, mientras en todo el mundo se escuchaban y viajaban rumores revolucionarios. El evento que rompió con ese tenue goteo de ideas nuevas, convirtiéndolo en un torrente poderoso, fue indudablemente la Primera Guerra Mundial, dando un enorme impulso a las fuerzas del cambio. Abundando específicamente en la música, el artista nunca rompía las reglas por el afán de cambiar algo sin ninguna razón. Él sabe que no tiene absoluta libertad, sólo aquella que va de la mano de la necesidad. Resumiendo: las reglas cambian, pero

⁵⁰ *Ibid.*, pg. 3.

⁵¹ *Ibid.*, pg. 5.

no el sentido natural y original de éstas. La paradoja de la ley y el orden como base de la libertad es totalmente aplicable a cualquier rama del arte⁵².

Cuando la música de la nueva era fue escuchada a principios del siglo XX, las personas se preguntaban por qué los compositores no podían escribir al estilo de *Puccini* o *Tchaikovsky*⁵³. La respuesta obvia es que el arte es una parte integral de la vida, y tiene que cambiar a la par de ella. Los compositores del siglo XX no conocieron el mundo de Bach, de Mozart o de Chopin. La de ellos, es una realidad que no les pertenece ni les ha pertenecido nunca. Si algo ha caracterizado un cambio, es el surgimiento y aprovechamiento de nuevos recursos. Sin embargo, el siglo XX se distinguió por una tremenda aportación en cuanto a recursos tanto físicos como armónicos, que no tiene igual. Estos nuevos conceptos enriquecieron el lenguaje de la música durante los últimos 80 años, teniendo un gran impacto en la conciencia artística de mediados de siglo. Finalmente, la música Contemporánea, tan rica en su diversidad de expresión, además de ser una imagen perfecta del espíritu predominante en casi todo el mundo durante el siglo XX, contribuyó a la historia de la música con un nuevo concepto, totalmente representativo del cambio: una nueva manera de utilizar la música como “material sonoro”, convirtiéndolo en formas poseedoras de lógica y continuidad, una expresividad diferente, y una particular belleza, que no permite al oyente dejar de buscar una razón específica, al igual que lo hacía la sociedad de las primeras décadas del siglo XX⁵⁴.

⁵² *Ibid.*, pg. 5.

⁵³ *Giacomo Puccini* (Italia, 1858-1924), *Pyotr Tchaikovsky* (Rusia, 1840-1893)

2. El nuevo estilo de la música contemporánea.

Ya se ha hablado de tendencias, estilos y formas de expresión ligadas a momentos históricos. Pero, si algo ha de caracterizar a la música Contemporánea, no es solamente su apego a la situación social y política que influyó en la obra de los compositores, sino además, el gran cambio sucedido no sólo en forma y estilo, sino en los elementos más básicos de la teoría musical, preservados durante siglos, poco variados y grabados en piedra casi como leyes universales. Aunque las nuevas características necesitarían un capítulo completo para poder abordarlas todas, se hablará exclusivamente de los 4 elementos básicos de la música, aprendidos desde tiempos remotos, y metodizados desde los tiempos de J.S. Bach: melodía, armonía, ritmo y tonalidad.

1.1 Melodía.

Los compositores contemporáneos rompieron todo lazo con las extensas y expresivas melodías de los románticos. Tomaron como modelos antiguas tradiciones del canto gregoriano, las sutiles irregularidades de la música medieval y renacentista, hasta las excesivas líneas de J. S. Bach. El propósito fue ir más allá de la tradición europea, buscando alternativas en el sentido natural de improvisación de la música oriental⁵⁵. La tendencia nunca fue estandarizar patrones en medidas regulares, es decir, no creaban una línea de ocho compases por el simple motivo de tener ocho compases anteriores que deben cubrir cierta simetría. Por lo tanto, estas melodías requieren un estado de alerta de parte de quién la escucha, debido a

⁵⁴ *Machlis, op. cit., pg. 5.*

⁵⁵ *Ibid., pg. 17.*

que no son predecibles, y siempre invitan a la búsqueda de un sentido no implícito. Sobra aclarar la inexistencia de acordes y escalas tonales tradicionales. La melodía contemporánea, sale de las fronteras establecidas por siglos de música tonal, perdiendo su inteligibilidad convencional⁵⁶.

2.2 Armonía.

Se puede comparar el significado de la nueva armonía en la música, con la perspectiva dentro de la pintura. Aunque siempre ha cumplido una función textural y conceptual dentro de las obras, ahora más que nunca la armonía es indispensable para ubicar la pieza dentro de un contexto.

La música del siglo XX fue heredera de un sistema con estructuras de acordes de tres, cuatro y cinco tonos. Continuando con la tradición de crear los acordes sobre notas superpuestas, los compositores crearon nuevas formas disonantes de seis y siete tonos, añadiendo a los acordes tradicionales de tercera, quinta, séptima y novena, la onceava y treceava. Estas nuevas sonoridades dieron a la nueva música un grado de tensión inexistente en períodos anteriores. Por otro lado, al final del siglo XIX, muchas disonancias se volvieron tan familiares que los oídos estaban ya listos para aceptarlas como consonancias. Esta tendencia le dio a la disonancia toda la libertad de existir por sí misma, sin la forzosa necesidad de ser resuelta a alguna consonancia⁵⁷.

⁵⁶ *Ibid.*, pg. 19.

⁵⁷ *Ibid.*, pg. 29.

Al igual que en cualquier período musical, la armonía y la melodía son inseparables, aunque algunas líneas melódicas parecieran moverse irrespetuosamente en relación con las progresiones armónicas. Esta inexistente estandarización de la forma, logró darle a la música un nuevo toque de frescura y novedad, que, sin embargo, dificultó la manera de escucharla y entenderla.

2.3 Ritmo.

La estandarización del tiempo en la música dentro de patrones básicos, tuvo grandes ventajas cuando la música empezaba a adquirir nuevas proporciones en cuanto a la cantidad del público, es decir, hacía más fácil la comunicación y transmisión del mensaje del compositor. Grandes grupos podían cantar y tocar al unísono a tiempo, elemento que contribuyó a que la música se convirtiera en un arte popular. Por otro lado, la revuelta en contra de los esquemas dentro de las nuevas civilizaciones se tradujo en un giro hacia la exploración de posibilidades que no implicaban tantos patrones rítmicos. Al igual que los poetas, los compositores trataron de convertir sus versos medidos en versos libres. Todas estas características reflejan una tendencia general de la época en derribar simetrías convencionales a favor de lo inesperado.

Ya tomada la decisión de involucrarse con lo irregular, se debía encontrar una fuente que ofreciera elementos para las nuevas estructuras rítmicas. Obviamente, las crecientes y pujantes nuevas ciudades brindaron un riquísimo material para nuevas organizaciones: la vida moderna, el pulso de las nuevas industrias y nuevas marcha procedentes de ruidosas máquinas tanto de producción como de transporte. Por otro lado, la enorme popularidad adquirida por el Ballet ruso después de la Primera Guerra, amplió y proveyó una nueva manera de crear y

utilizar ritmos⁵⁸. También, el continuo cambio de medidas dentro de los ritmos se identificó aún más con el estilo de vida. Ahora, los ritmos se convierten en núcleos de pequeños motivos rítmicos combinados en grupos más grandes. Por lo tanto, la nueva independencia de ritmos, se convirtió en la mayor hazaña de la nueva música, dándole características propias, innovando completamente dentro del ámbito ya establecido, con la brevedad y escasez de las ahora comunes *células rítmicas*, que dieron nuevos bríos a la música creada durante el siglo XX.

2.4 Tonalidad.

Con el firme propósito de terminar con “la tiranía de las tonalidades mayores y menores”⁵⁹, los compositores del siglo XX encontraron sus propias maneras de ampliar el significado del término “tonalidad”⁶⁰. Uno de los conceptos más fundamentados durante este período fue el uso libre de doce tonos alrededor de un centro, el cual conserva el principio básico de la tonalidad tradicional en donde la tónica goza de mayor renombre y, sin embargo, expande los límites de la tonalidad mayor o menor usando con mayor libertad y con otras funciones los demás grados de la escala. Esto se resume al uso de doce tonos con la misma relevancia, a diferencia de los siete tonos principales en la escala tonal, más los cinco restantes de menor importancia. Esta nueva idea de tonalidad no acabó con la distinción entre lo diatónico y lo cromático, sino que compite con una tradición de siglos en donde el contraste se hacía entre lo mayor y menor. El ejemplo más claro de esto, es el uso indiscriminado de escalas mayores y menores no como contraste como se hizo durante mucho tiempo, sino como

⁵⁸ *Ibid.*, pg. 45.

⁵⁹ Frase utilizada por el compositor Béla Bartók (Hungría, 1881-1945).

⁶⁰ *Machlis, op. cit.*, pg. 35.

una aportación de carácter y nuevas texturas. Además, no se trata de destruir tradiciones por el mero afán de terminar con ellas, sino que, al haber más libertad en el uso de las distintas tonalidades, el pasar de una a otra sin ningún miramiento y con fines exclusivos de exploración de nuevos colores, la música como tal amplió sus horizontes, abriendo camino a la nueva era tonal.

Por otro lado, tradiciones heredadas al pasar los años, dieron un lugar privilegiado al sistema tonal, en donde una sola tonalidad dominaba las obras, imponiendo modulaciones adecuadas y permitiendo únicamente saltos hacia ciertos tonos predominantes. Aunque desde la música de *Igor Stravinsky* (Rusia, 1882-1971) se empezó a hacer popular el uso de dos tonalidades simultáneas, el empleo de dos y hasta tres tonalidades a la vez se convirtió en sello característico del siglo XX⁶¹. El uso de la politonalidad presenta a la armonía en un plano diferente. Al utilizar dos o más tonalidades a la vez, la fricción entre los diferentes acordes dan una textura más densa e interesante a la vez. Dicha técnica llevada a la música de piano se convierte en un ejemplo visual, en donde cada mano lleva su propia cadena de sostenidos y bemoles, haciendo progresiones de acordes que deben estar bien fundamentados dentro de su propia tonalidad para no confundir al oído y poder lograr el efecto deseado.

En resumen, esta nueva práctica rompió con un esquema asentado y preservado por más de trescientos años, dándole a la música la oportunidad de entrar en una nueva fase dentro de su historia. Y esto implica algo más que armonía, pues en esta época se planteó una nueva manera de ver la música como un arte, yendo más allá de análisis estéticos preestablecidos.

2. Anton Webern y el desarrollo de un nuevo lenguaje.

Nacido en Viena en el año de 1883, Anton Webern sintió desde muy pequeño el deseo de encontrar una expresión personal por medio de la música. Obteniendo su doctorado en composición por la Universidad de su ciudad, en el año 1904 conoció a Schoenberg y, junto con *Alban Berg* (Austria, 1885-1935), se convirtió en un importante discípulo de aquél. Aunque siempre trabajó independientemente, nunca perdió el contacto con su maestro y compañeros, quienes junto con él, contribuyeron enormemente a la formación y definición del nuevo lenguaje atonal⁶².

Aunque Berg conservó elementos más tradicionales, Webern se inclinó más hacia la parte radical de las enseñanzas de su maestro. De todos sus contemporáneos, fue él quien cortó más de tajo con su pasado tonal. Calificado como el único compositor de música atonal, Anton Webern desarrolló un estilo novedoso y caprichoso pero nunca arbitrario. Su estilo envuelve la idea de encontrar la parte más pura de la música *economizando* el uso del pensamiento musical. Basándose en la doctrina de Schoenberg, quién apoyaba la perpetua variación, Webern suprimió dentro de su trabajo cualquier tipo de material repetido. Él mismo decía que “*una vez presentado el tema principal, ya había dicho todo lo que tenía que decir*”⁶³, lo cual lleva a la conclusión la pieza en el momento de la presentación de los doce tonos. La sonata para violonchelo y piano Opus 11, es el mejor ejemplo para mostrar la tendencia de Webern de utilizar la brevedad como una característica primordial, basándose en el concepto de la no-

⁶¹ *Ibid.*, pg. 38.

⁶² *Ibid.*, pg. 383.

⁶³ *Ibid.*, pg. 385.

variación ni repetición de temas como se puede apreciar también en sus cinco piezas orquestales, las cuales exceden cualquier significado de la palabra “breve”, en donde la pieza de mayor duración no sobrepasa el minuto. En dichas composiciones se puede apreciar la tendencia a la extrema reducción de texturas y estructuras, además de su concepto personalizado de *tema y desarrollo*, a menudo reducido a un sonido o a un evento individual.

De igual manera, Webern constantemente evitaba doblar octavas tanto como una manera o técnica de reducción de elementos, como para enfatizar el hecho de la inexistencia de un centro tonal. Tanto como en la sonata para violonchelo y piano Op. 11, como en las *seis bagatelas para cuarteto de cuerdas*, Op. 9, y las cinco piezas para orquesta, Op. 10, Webern fue más lejos que nunca en términos de estructura y texturas concretas (el último movimiento de la sonata para chelo consiste solo en veinte notas)⁶⁴.

Anton Webern fue el compositor que extendió e incluyó los nuevos conceptos seriales dentro del mundo de las dinámicas, registros, y todos aquellos parámetros más allá de una organización tonal⁶⁵.

3. El desarrollo del nuevo sistema dodecafónico.

Previo a los años cuarenta, fuera del círculo de compositores allegados a Schoenberg, pocos compositores adoptaron los principios del sistema de doce tonos. Sin embargo, Webern desarrolló un estilo rítmico contrapuntal único, de la mano del concepto de

⁶⁴ Antokoletz: *op. cit.*, pg. 20.

⁶⁵ *Ibid.*, pg. 55.

klangfarbenmelodie, desarrollado en un principio por Schoenberg⁶⁶. El uso y manipulación de las series dodecafónicas utilizado por Webern, raramente revela temas definidos principalmente por la variedad de registro, tiempo, timbre y dinámicas de la presentación original. La exposición del material musical se presenta en formas más grandes como un desarrollo, recapitulación o variación, difíciles de distinguir. Mucho de la fascinación del análisis de la música de Webern, se debe a la observación de la interacción de los elementos como el color, los motivos y las reminiscencias de formas mayores como la sonata, el rondó o la variación⁶⁷.

Finalmente, se debe mencionar que Webern llevó a cabo un estudio profundo de la música de todas las épocas, buscando siempre vestir sus ideas con antiguas tradiciones que admiraba, además de estilos que enriquecieron sus composiciones. Ya como músico consolidado, su trabajo fue reconocido principalmente por la inagotable búsqueda de colores y timbres novedosos por encima de las necesidades armónicas, las cuales se ajustaron a las exigencias primordialmente texturales. La sonata para violonchelo y piano Op. 11, es un trabajo clásico del compositor, en donde nos muestra claramente el lenguaje que desarrolló; la ausencia de melodías, el principio de no-repetición, el minimalismo dentro de sus ritmos y sobretodo la presencia de indicaciones específicas que aportan un colorido nuevo y variado al sonido del instrumento. También el uso de la sordina proporciona una atmósfera diferente que hace olvidar por un momento la necesidad de armonía y resolución. Así como en el preludio de la Suite No. 1 de J.S Bach la melodía es substituida por una célula, en este caso queda claro que si en compositor hubiera deseado incluir una melodía, lo hubiera hecho de la mejor manera.

⁶⁶ *Klangfarbenmelodie*: melodía organizada por el timbre y el color antes que por su tonalidad.

⁶⁷ *Watkins: op. cit., pg. 387.*

Sin embargo, Webern se caracterizó siempre por manejar su estilo con claridad, sin pretensiones que terminaran con el verdadero significado de la música, es decir, desde un principio dejó claro que su mayor interés era la investigación en aras de enriquecer la historia musical, además de dejar una música única que innovó y cambió para siempre la idea de conceptos básicos musicales. Siempre será admirable el trabajo de cualquier artista deseoso de encontrar nuevas maneras o caminos para desarrollar su creación, siempre y cuando el motivo sea el enriquecimiento de la disciplina, el desarrollo de habilidades y la aportación de nuevas técnicas y estilos. Al hablar de innovación, se podrían pasar las horas y los días tratando de definir qué es lo que ha sido realmente diferente y lo que es copia o adaptación de estilos ya establecidos. Sin embargo, deben quedar muchas melodías hermosas por componer en sol mayor con una modulación a su relativa menor en un compás de 4/4. Innovar tiene que ir de la mano de la necesidad de una búsqueda, de una revolución, de un cambio. En las artes, y en este caso, en la música, no se puede ser rebelde al nivel de un adolescente que contradice a sus progenitores sin ninguna razón. Los estilos y tendencias cambian y se enriquecen para evolucionar. Aunque pareciera superficial el preparar un piano o basarse en meras matemáticas para componer, la música ha tenido que pasar por diferentes etapas; algunas fueron excesivas como la época de las sinfonías industriales y algunas otras radicales, como las corrientes que dominaron el siglo XX.

Al igual que la evolución de las especies en donde a través de la selección natural las mutaciones permiten a los diferentes géneros experimentar nuevas formas de adaptarse cada vez mejor a su medio, la música ha seguido un proceso ascendente hacia un estudio y desarrollo de sus propias teorías y elementos, cada vez más complejo y al mismo tiempo, más

acorde a la realidad de cada una de las generaciones. Por lo tanto, se puede considerar a Anton Webern, uno de los principales impulsores de este cambio; una *mutación* que llevó a la música a explorar de una manera más profunda el carácter y la problemática del ser humano por la manera en que se presenta esta nueva realidad, más compleja con el advenimiento de la tecnología, descubrimientos científicos y acontecimientos que crearon sociedades cada vez con mayor alcance la que tuvieron que enfrentarse las sociedades de principios del siglo XX.