

Leer a Webern hoy.

Prólogo a la traducción española de Der Weg zur Neue Musik de Anton Webern, publicada por Nortesur Musikeon en febrero de 2009.

Casi medio siglo después de su primera publicación, llega por fin al mercado editorial en lengua castellana *El camino hacia la Nueva Música*, el libro en el que Willi Reich presentó al público, en 1960, la transcripción de dieciséis conferencias pronunciadas décadas antes por Anton Webern. Figura clave de la música del siglo XX y apasionado divulgador de las ideas que habían brotado en el entorno de Arnold Schönberg, Webern quiso sintetizar en ellas el pensamiento de su venerado maestro, poniéndolo al alcance de cualquier tipo de público, incluso el menos familiarizado con las vanguardias.

Este anhelo convirtió aquellas sesiones en un compendio capaz de seguir despertando legítimas expectativas entre los músicos y los melómanos de hoy. Las circunstancias que dieron vida al texto, sin embargo, lo condicionan profundamente. Las dificultades implícitas en cualquier transcripción realizada en tiempo real a partir de un discurso oral se ven aquí reforzadas por la evidencia de que Webern no era un orador experimentado ni empleaba un vocabulario especialmente rico. Su prosa vuelve de forma recurrente sobre los mismos conceptos y parece más condicionada por la voluntad de no perder la espontaneidad de la exposición que por el esfuerzo de encontrar en cada momento la fórmula más elegante desde el punto de vista literario.

Por ello, traducir un texto como este es un auténtico reto. La traducción de José Aníbal Campos no intenta disfrazar las asperezas del original: al contrario, las refleja en toda su evidencia. Esta decisión no es compartida por la mayoría de traducciones a otros idiomas de las que ha sido objeto este texto capital: la elegantísima versión italiana de Giampiero Taverna (Sellerio, 1989) es emblemática de una orientación opuesta, más abierta a la paráfrasis y a priorizar la plasticidad del discurso, y en una línea en parte análoga se mueve la ya histórica traducción catalana de Josep Casanovas (Antoni Bosch, 1982). En la presente edición, los rasgos más insólitos del texto original se muestran sin tapujos: las tantas frases breves e incisivas y el empleo casi obsesivo de ciertos vocablos claves (varios de ellos, a su vez, de difícil traducción al castellano); la irregular duración de los párrafos (a menudo separados por unos “puntos y aparte” muy poco convencionales); las numerosas cursivas y las tantas exclamaciones que intentan devolver la emotividad del contexto original.

Pero las verdaderas sorpresas, para el lector actual, no llegan de la forma sino del propio contenido del texto. Leer a Webern hoy, en pleno siglo XXI, es una experiencia que no deja indiferente: sus ideas, tan alejadas del pensamiento musical de las últimas décadas, parecen proceder de una época ya remota, y resulta sumamente revelador observar en su contexto aquellas tesis, puestas al servicio de una aventura estética y compositiva que las necesitó para su propia justificación. Piénsese, por ejemplo, en la naturalidad con la que se presenta el camino que condujo de la monodía a la polifonía de una forma totalmente determinista, como un camino “necesario”, o en la encendida justificación del sistema dodecafónico como producto de un proceso natural basado en la incorporación progresiva de las notas que corresponden a la serie de los sonidos armónicos (sin mención alguna al problema de la efectiva amplitud de esos intervalos naturales, que no coinciden, en realidad, con los de una escala cromática temperada). En 1932 Webern todavía podía asociar lo “popular” a lo “primitivo”, y podía presentar sin disimulos la estructura formal como el lugar del “sentido” del hecho musical, sin dedicar prácticamente ni una palabra a la figura del intérprete —un hecho que debería sorprendernos si consideramos que él mismo era un director de orquesta extremadamente creativo— o al proceso de recepción por parte del oyente.

El centro de la argumentación de Webern es, en todo momento, la obra: la obra musical y aquella “idea” de la que ésta es manifestación y representación. Y es emblemático, casi conmovedor, comprobar su inamovible convencimiento de que, si esa idea está expresada de forma “clara”, su comprensión estará al alcance de cualquier oyente mínimamente cultivado. No de las “grandes masas”, que Webern descarta de antemano con un gesto que hoy fácilmente tildaríamos de clasista, pero sí de todos aquellos cuya familiaridad con el mundo del arte les hace estar “en condiciones de comprender una idea musical”. A partir de ahí, la confianza del compositor es inquebrantable: para él, el oyente familiarizado con la música del pasado está perfectamente capacitado para apreciar en su integridad obras como su propia Sinfonía op. 21 o el Cuarteto op. 26 de Schönberg, sin que existan diferencias de relieve con las obras de Beethoven o Brahms.

Las ciencias cognitivas, los debates en torno a la teoría de la interpretación y la propia evidencia de que esta música no ha entrado a formar parte del repertorio habitual nos han obligado con el tiempo a revisar en profundidad posiciones como ésta. Por ello resulta tan interesante echar la vista atrás y repensar, a partir sus propios escritos, la aventura que Anton Webern protagonizó junto al reducido grupo de seguidores del que fue su maestro, todos ellos convencidos de estar trazando las pautas de la que sería la música del futuro. Hoy sabemos bien cuán poco realismo —y cuánta utopía— había en ese convencimiento: el futuro de la música, es verdad, no habría sido el mismo sin Schönberg y Webern, pero tampoco lo habría sido sin Puccini, sin Gershwin, sin Cage, y sin esos instrumentistas y directores que, precisamente en esos años, supieron convertir la interpretación del repertorio

ajeno en un arte independiente destinado a ocupar a partir de entonces un espacio prioritario en la vida musical y en los gustos del público.

El legado weberniano, sin ir más lejos, no habría sido el mismo sin el hombre que se ha convertido en su máximo abanderado: Pierre Boulez, que en su triple faceta de compositor, director y teórico ha acabado por transfigurar para siempre la figura de Webern. Fue sobre todo gracias a Boulez cómo éste se convirtió, tras su muerte, en el referente mítico de la siguiente generación de compositores, asociado para siempre a la “Nueva Música” tal como ésta se configuraría después de la Segunda Guerra Mundial. ¿Pero cómo imaginaba el propio Webern su lugar en la historia? La importancia del volumen que ahora el lector tiene en sus manos es, aquí más que nunca, decisiva. El idealismo que impregna estas páginas, las reiteradas afirmaciones a favor de la unidad trascendente de las artes, la omnipresente conexión con un pasado musical del que en ningún momento se quiere tomar distancia son tan sólo algunas de las más llamativas características de una estética profundamente anclada en la cultura de la que Webern provenía, que debe muchísimo al Romanticismo alemán y a su marco ideológico. Por ello no debe extrañar si estas páginas sorprenden hoy aún más de lo que pudieron sorprender en su día, antes de que se empezara a hablar de los “compositores postwebernianos”.

En las últimas décadas, muchos han sido los músicos y los teóricos que han reivindicado este Webern impregnado de cultura tardorromántica y proyectado hacia un futuro que, no es difícil suponerlo, él imaginaba diferente del que finalmente sería. Pero nada sustituye el estudio directo y sin mediaciones del legado que el propio Webern nos ha dejado: sus grabaciones como director de orquesta; su rico epistolario —especialmente las cartas a Hildegard Jone, cuyos melifluos poemas puso Webern en música con tanto entusiasmo— y, por encima de todo, estas dieciséis conferencias, en las que el compositor quiso explicar su mundo interior y hacernos partícipes, por un instante, de su formidable utopía.