Génesis de una confesión de amor musical

Posted on 1 de febrero de 2007 by Claudia Kalász

Cuando interpretamos textos literarios no nos sorprende constatar que experiencias autobiográficas se hayan transformado en materia de la composición. Cuando se trata, en cambio, del lenguaje musical, su alto grado de abstracción parece excluir la pertinencia de datos biográficos para el análisis formal. En particular la música representada por los compositores de la Segunda Escuela de Viena tiene fama de apoyar su técnica en un método formal que la aparta por completo de la música descriptiva. Incluso la obra de Alban Berg (1885-1935), el más romántico de todos ellos, que incorporó el dodecafonismo con gran libertad, se había entendido exclusivamente como música absoluta. Sin embargo, el musicólogo Constantin Floros, catedrático de la Universidad de Hamburgo entre 1967 y 1995, sostiene en el caso de este último compositor «que la práctica totalidad de su obra es de carácter autobiográfico». Floros se ha ocupado de demostrarlo en varios estudios. Una parte importante de ellos constituye la reciente edición y el correspondiente comentario de las cartas secretas que el compositor dirigió a Hanna Fuchs, hermana del escritor Franz Werfel y esposa de un industrial radicado en Praga, que fue la lejana amada secreta del músico durante los últimos diez años de su vida. El hallazgo de estas catorce cartas, así como un ejemplar de la *Suite lírica* (1925-1926)dedicado a ella, descubierto por el investigador norteamericano George Perle en otoño del 1976, abrieron paso a nuevas valoraciones tanto de la persona como de compositor. Constantin Floros las ha recopilado junto a la correspondencia formal y oficial dirigida al marido de Hanna.

Las cartas no añaden nada nuevo al hecho en sí de que Alban Berg y la cantante Helene Nahowski no eran precisamente la pareja feliz y «sublime» idealizada por la leyenda, a la que contribuyó –en contra de sus propias convicciones– Theodor W. Adorno, discípulo y perspicaz analista de la obra de su admirado maestro, y que sirvió en su momento de confidente y mensajero. Soma Morgenstern, el amigo biógrafo (*Alban Berg y sus ídolos.* Valencia, Pre-Textos, 2002) no tuvo reparos en decir públicamente: «En los diez, once, años de nuestra amistad, puedo mencionar en su honor cuatro relaciones amorosas. […] Una fue la guapa e inteligente hermana de Franz Werfel, que vivía en Praga. Cada vez que venía a Viena, yo tenía que ‘hacer de espía’».Sin embargo, más allá de confirmar un secreto a voces, las cartas revelan hasta qué punto este amor imposible llegó a perturbar a Berg. El conflicto entre la pasión carnal despertada por la belleza sensual de Hanna Fuchs y el fuerte sentido de

obligación moral hacia su esposa y el marido de ésta (mucho más apremiante de lo que hubiera podido ser un código convencional, ya quebrantado por aquel entonces) le provocaron una profunda crisis existencial: «Y aunque a mí la sola idea de tener que separarme para siempre de ti me incita a despedirme de esta vida, que antes parecía merecer ser vivida […] nunca intentaría edificar nuestra dicha sobre la desgracia de los demás». Según esta máxima establecida desde el principio, todo tenía que ocurrir a escondidas. La mayoría de las cartas fueron redactadas durante los viajes en tren y a lápiz, lo cual dificultó su posterior desciframiento. Con asombrosa capacidad organizadora, Alban Berg buscó pretextos para encuentros que no despertaran sospechas, ajustando la agenda de conciertos y estrenos entre Viena, Praga y Berlín con meses de antelación. En muchas ocasiones, los enamorados apenas podían intercambiar unas miradas furtivas. En dichas circunstancias nació el plan de una confesión de amor musical clandestina. «Tendrían que ser canciones sin palabras, en las que tan solo el iniciado […] que sólo tú sabrías interpretar», escribe el compositor ya en julio de 1925. Acto seguido, indica cómo los cuatro movimientos de un posible cuarteto de cuerda deberían desarrollar los estados anímicos desde el primer brote del amor hasta la separación, la renuncia y el vacío. Este esbozo espontáneo se convertiría, a lo largo de un año, en los seis movimientos de la *Suite lírica* para cuarteto de cuerda, una de sus composiciones más consagradas y que, junto a la ópera *Wozzeck* (1917-1922) y el Concierto para violín y orquesta(1935), contribuyó a su proyección internacional. Las cartas explican minuciosamente el programa secreto de la obra y ponen de manifiesto el valor semántico de los recursos empleados. El brillante ensayo de Constantin Floros relaciona e ilustra las informaciones dispersas para conducirlas hacia una ceñida interpretación del contenido amoroso de la *Suite lírica.* En el contexto de la supuesta declaración de amor en clave, incluso observaciones señaladas en anteriores análisis formales cobran un nuevo sentido. Este es el caso de las frecuentes citas musicales. Las cuatro referencias a la *Sinfonía lírica* para soprano, barítono y orquesta, op. 18(1923)de Alexander von Zemlinsky, sobre poemas de Rabindranath Tagore, junto a motivos de la ópera *Tristan und Isolde* de Richard Wagner y a la melodía de una frase del *Wozzeck*,hablan el lenguaje secreto de la pasión como «canciones sin palabras», comprensibles tan solo para quien sepa descodificar el texto oculto. Las cartas revelan, además, que un motivo del sexto movimiento, *Largo desolato*, se basa en un poema de Charles Baudelaire. Llegamos a saber cómo ciertas cifras que adoptaron un significado íntimo en la relación de los amantes determinan la composición. Contribuye, asimismo, al valor semántico de la *Suite lírica* un recurso empleado con frecuencia en el barroco y en el romanticismo, facilitado por la nomenclatura musical alemana: encriptar nombres de seres queridos en motivos musicales. Alban Berg experimenta con todas las combinaciones posibles de las iniciales H (Si natural), F (Fa), A (La) y B (Si bemol). A partir de este descubrimiento, Floros es capaz de descifrar la intención poético-semántica que guió al compositor en las permutaciones de la serie

dodecafónica, para destacar más tarde la excepcionalidad de su técnica –más adelante desarrollada en la ópera *Lulu* (1929-1935)–, una técnica que, en su opinión, anticipa métodos de la música serial. En todo resalta el equilibrio entre la construcción y la expresión. El diáfano estudio reúne la virtud del rigor con la comprensibilidad, de modo que su lectura resultará provechosa tanto para el especialista como para el público profano. Está completado por un capítulo acerca del aria de concierto *El vino* (1929) y dos pertinentes cartas de Theodor W. Adorno a Helene Berg.

La edición española se enriquece por el hecho de que la traductora, Susana Zapke, es al mismo tiempo musicóloga. Añade a su traducción valiosas notas a pie de página y una introducción que subraya algunas características de las cartas. Se fija, con razón, en su lenguaje, ya que pone de manifiesto la cultura literaria de Alban Berg. Sin duda, esta correspondencia puede considerarse una prueba ejemplar de un género en extinción, tan cultivado en aquella época. Dicho género comportaba una cierta ficcionalización de las relaciones amorosas, que se percibe igualmente en las citas estilísticas y en las poses adoptadas por Alban Berg. El carácter ficticio se ve reforzado por la ausencia de una respuesta. No sabemos si Hanna Fuchs llegó a contestar a las cartas. Como suele ocurrir, de ella no ha quedado ningún testimonio. Es por ello por lo que la correspondencia de Alban Berg se suma a grandes monólogos epistolares como las cartas de Franz Kafka a Felice Bauer o las de Karl Kraus a Sidonie von Nádherny, por nombrar sólo a dos coetáneos. Comprensiblemente, Susana Zapke duda por un momento de la veracidad del lenguaje. Nunca sabremos si Alban Berg «amó a H. F. para poder escribir la *Suite lírica*», tal como Theodor W. Adorno sugirió piadosamente a la viuda,o si escribió la obra para sublimar un deseo inalcanzable.

Autor: Constantin Floros

Edicion: Trad. de Susana Zapke

Paginas: 142 pp.

Precio: 23 €

Titulo: ALBAN BERG Y HANNA FUCHS