

ESTEBAN BUCH

Historia de un secreto

Sobre la *Suite Lírica* de Alban Berg

■ Primera parte
Amada música

■ Primera parte
Amada música

“Esta noche, mi amor, te he sido infiel por primera vez. Ya sabes que mi idea de la fidelidad no es como la de la mayoría. Para mí, es un estado interior que nunca abandona al amante, que lo sigue como su sombra y se vuelve parte de su personalidad: el sentimiento de que nunca está solo, de que es un ser dependiente, de que sin la amada ya no es una persona entera, capaz de enfrentar la vida.

”En ese sentido te he sido infiel esta noche. Fue durante el final de la sinfonía de Mahler, cuando poco a poco me invadió una sensación de completa soledad, como si del mundo no hubiera quedado más que esa música —y yo que la escuchaba. Pero cuando tras el clímax, potente y arrollador, se hizo el silencio, sentí una punzada de dolor, y una voz adentro mío dijo: ‘¿y Helene?’. Sólo entonces me di cuenta de que te había sido infiel, y por eso imploro ahora tu perdón. ¡Dime, amor mío, que me comprendes y me perdonas!”¹

El joven Alban Berg confiesa a su novia Helene Nahowski una infidelidad absoluta: el clímax de la música disuelve incluso la conciencia de la culpa. También le confiesa una infidelidad secreta: en la sala de conciertos, nadie habrá intuido la traición en su rostro deslumbrado. Y sin embargo, esa noche de 1907 en Viena, Berg es infiel en lo más profundo de su ser, en esa intimidad sensible donde no reina ni la moral,

1. Alban Berg a Helene Nahowski, sin fecha [1907], en Alban Berg: *Briefe an seine Frau*, Albert Langen / Georg Müller, Múnich / Viena, 1965, p. 21.

que un artista dividido entre su amor y su obra, Berg es un compositor para quien la música es el lugar de la representación de la infidelidad como drama humano por excelencia. En aquella carta inaugural, citaba unos versos de Theodor Storm con los que hará un lied dedicado a Helene, “*Schliesse mir die Augen beide / Mit den lieben Händen zu*” (“Ciérrame ambos ojos / con tus manos bienamadas”). Berg en un concierto en busca de eternidad, Berg diciéndole su éxtasis a su novia, todo eso no es más que la expresión de su fidelidad a la tradición romántica que aún impera en Viena a principios de siglo, y que rige a la vez las relaciones con la música y con el amor. Es precisamente lo que le contestará Helene: “Pero no hay nada que perdonar, Alban. Al contrario. Me alegro de que esa música sublime fuera para ti una experiencia tan magnífica. Cómo agradecerle a Dios el habernos dado oídos para oír ese lenguaje celestial —¡y para comprenderlo!”.³ No es la música lo que pudo haber excitado los celos de Helene. La confesión de infidelidad de Berg es sobre todo un gesto retórico, que no busca tanto pedir perdón como subrayar su fidelidad ante lo que no es música, es decir, ante las otras mujeres. Acaso el énfasis no esté de más, pues esta joven pareja de la burguesía vienesa, el hijo de un vendedor de artículos religiosos y la hija de un funcionario imperial, vive presa de una trama de relaciones en la que nada puede darse por seguro: celoso de un tal Raoul, rechazado por el padre de Helene, Berg le dice que “los cimientos de nuestro amor descansan sobre suelo volcánico”.⁴ Y cuando una madrugada, en un café con Gustav Klimt y Adolf Loos, este joven elegante se sienta junto a una mujer graciosamente llamada Bruckner, le “confesará” inmediatamente a Helene: “¿Diré que el lado izquierdo de mi cuerpo, donde el corazón no late más que por ti, no sabía lo que hacía el derecho?”

3. Helene Nahowski a Alban Berg, sin fecha [1907]. *Ibid.*, p. 21.

4. Alban Berg a Helene Nahowski, sin fecha [1907]. *Ibid.*, p. 8.

que un artista dividido entre su amor y su obra, Berg es un compositor para quien la música es el lugar de la representación de la infidelidad como drama humano por excelencia. En aquella carta inaugural, citaba unos versos de Theodor Storm con los que hará un lied dedicado a Helene, “*Schliesse mir die Augen beide / Mit den lieben Händen zu*” (“Ciérrame ambos ojos / con tus manos bienamadas”). Berg en un concierto en busca de eternidad, Berg diciéndole su éxtasis a su novia, todo eso no es más que la expresión de su fidelidad a la tradición romántica que aún impera en Viena a principios de siglo, y que rige a la vez las relaciones con la música y con el amor. Es precisamente lo que le contestará Helene: “Pero no hay nada que perdonar, Alban. Al contrario. Me alegro de que esa música sublime fuera para ti una experiencia tan magnífica. Cómo agradecerle a Dios el habernos dado oídos para oír ese lenguaje celestial —¡y para comprenderlo!”.³ No es la música lo que pudo haber excitado los celos de Helene. La confesión de infidelidad de Berg es sobre todo un gesto retórico, que no busca tanto pedir perdón como subrayar su fidelidad ante lo que no es música, es decir, ante las otras mujeres. Acaso el énfasis no esté de más, pues esta joven pareja de la burguesía vienesa, el hijo de un vendedor de artículos religiosos y la hija de un funcionario imperial, vive presa de una trama de relaciones en la que nada puede darse por seguro: celoso de un tal Raoul, rechazado por el padre de Helene, Berg le dice que “los cimientos de nuestro amor descansan sobre suelo volcánico”.⁴ Y cuando una madrugada, en un café con Gustav Klimt y Adolf Loos, este joven elegante se sienta junto a una mujer graciosamente llamada Bruckner, le “confesará” inmediatamente a Helene: “¿Diré que el lado izquierdo de mi cuerpo, donde el corazón no late más que por ti, no sabía lo que hacía el derecho?”

3. Helene Nahowski a Alban Berg, sin fecha [1907]. *Ibid.*, p. 21.

4. Alban Berg a Helene Nahowski, sin fecha [1907]. *Ibid.*, p. 8.

pecado para gozar del perdón. El secreto de la traición sólo puede revelarse bajo la forma de la confesión, es decir como pedido de clemencia: “¡Dime, amor mío, que me comprendes y me perdonas!”. Del relato de la infidelidad la escritura hace un secreto, cuyo lugar de representación es la música. Y sin embargo, para Berg el problema de la infidelidad no es una simple traición a la regla, como en una caída: “Mi idea de la fidelidad no es como la de la mayoría”. Admitámoslo, a costa de preguntarse quién es “la mayoría”. Porque según Denis de Rougemont, la contradicción de los códigos del amor cristiano y el amor cortés, expresada por el mito medieval de Tristán e Isolda, funda la moral del amor en Occidente.¹⁰ Y a partir de Wagner, para la elite vienesa de principios de siglo, el mito de los amantes cuyo éxtasis acaba con la muerte es inseparable de la ópera dirigida por Mahler en el marco de la *Sezession*. “Mi Isolda”, le dice Berg a Helene en esos años de iniciación. En un momento de desesperación ante la “completa indiferencia” de su novia, se imagina abandonado en una playa, donde “espero y espero, irguiéndome y agitando los brazos, gritando, encendiendo fogatas con mi amor, implorando al inconsciente, ansiando un milagro —pero la amada no viene. Y mientras tanto, en la noche glacial de mi desamparo, se oye una voz que dice desde arriba: ‘la función ha terminado’”.¹¹ Para Berg, *Tristán e Isolda* será el mito fundador, no sólo del amor, sino de la interioridad en general, completamente atravesada por la cuestión de la fidelidad. En *Wozzeck* y *Lulu*, que con *Tristán y Pelléas* y *Melisande* son las grandes óperas modernas de la infidelidad fatal, no hará más que consumir el mito en la muerte del género.

Por esa época, Berg no es el único que da forma a sus amores bajo el influjo de *Tristán*. Alma Mahler evocará sus clases de composición

10. Véase Denis de Rougemont: *L'amour et l'Occident*, Plon, París, 1972, pp. 10-18.

11. Alban Berg a Helene Nahowski, diciembre de 1908. *Op. cit.*, p. 56.

pecado para gozar del perdón. El secreto de la traición sólo puede revelarse bajo la forma de la confesión, es decir como pedido de clemencia: “¡Dime, amor mío, que me comprendes y me perdonas!”. Del relato de la infidelidad la escritura hace un secreto, cuyo lugar de representación es la música. Y sin embargo, para Berg el problema de la infidelidad no es una simple traición a la regla, como en una caída: “Mi idea de la fidelidad no es como la de la mayoría”. Admitámoslo, a costa de preguntarse quién es “la mayoría”. Porque según Denis de Rougemont, la contradicción de los códigos del amor cristiano y el amor cortés, expresada por el mito medieval de Tristán e Isolda, funda la moral del amor en Occidente.¹⁰ Y a partir de Wagner, para la elite vienesa de principios de siglo, el mito de los amantes cuyo éxtasis acaba con la muerte es inseparable de la ópera dirigida por Mahler en el marco de la *Sezession*. “Mi Isolda”, le dice Berg a Helene en esos años de iniciación. En un momento de desesperación ante la “completa indiferencia” de su novia, se imagina abandonado en una playa, donde “espero y espero, irguiéndome y agitando los brazos, gritando, encendiendo fogatas con mi amor, implorando al inconsciente, ansiando un milagro —pero la amada no viene. Y mientras tanto, en la noche glacial de mi desamparo, se oye una voz que dice desde arriba: ‘la función ha terminado’”.¹¹ Para Berg, *Tristán e Isolda* será el mito fundador, no sólo del amor, sino de la interioridad en general, completamente atravesada por la cuestión de la fidelidad. En *Wozzeck* y *Lulu*, que con *Tristán y Pelléas* y *Melisande* son las grandes óperas modernas de la infidelidad fatal, no hará más que consumir el mito en la muerte del género.

Por esa época, Berg no es el único que da forma a sus amores bajo el influjo de *Tristán*. Alma Mahler evocará sus clases de composición

10. Véase Denis de Rougemont: *L'amour et l'Occident*, Plon, París, 1972, pp. 10-18.

11. Alban Berg a Helene Nahowski, diciembre de 1908. *Op. cit.*, p. 56.

bién extremadamente sensibles”. Agrega Alma: “Alban Berg se parecía a Oscar Wilde de joven, y ese aspecto de adolescente le duró hasta la muerte. Algo parecido a lo que ocurría con Kokoschka”.¹⁴ En 1912, desde Praga, luego de oír *Pelléas y Melisande* de Schoenberg bajo la dirección de Zemlinsky, Berg le escribe a Helene: “Hay una sola música con la que pueda compararse la inmensa parte media, la escena de amor de tan trágico final —el segundo acto de *Tristán*. El elogio supremo para mí, como ya sabes”.¹⁵ El elogio supremo: del amor de *Tristán*, ¿qué hay también en la devoción de Berg por su maestro bienamado? En la época más difícil de su noviazgo con Helene, Berg no duda en anular una de sus raras citas para preparar el ensayo de una de sus primeras obras, previsto para esa noche en lo de Schoenberg. Lo hace mediante una breve carta que firma con un pentagrama con las notas la y si bemol: sus iniciales A y B, según el solfeo alemán.¹⁶ Mediante este anagrama donde la notación musical reemplaza el lenguaje escrito, Berg señala la prioridad, así sea fugaz, de su condición de compositor sobre la de enamorado. Poco después, Berg le cuenta a Helene sus intentos por establecer una correspondencia con Schoenberg: “Me di cuenta de que debían ser cartas íntimas y profundas, como las que te escribo a ti, claro que menos frecuentes”. Pero Helene no deberá tener celos de Schoenberg, como no debía tenerlos de la música. En esa misma carta, Berg agrega: “Me di cuenta luego de que de esas cartas sólo puede escribirse una por día, y que era a ti a quien debía destinarla”.¹⁷ Como lo indica la comparación de *Tristán y Pelléas*, para Berg la relación con Schoenberg no se establece al amparo cómplice del mito, sino como devoción hacia el creador del mito. Y la referencia de ese segundo relato de la fidelidad

14. Mahler: *op. cit.*, pp. 187-188.

15. Alban Berg a Helene Berg, 26 de febrero de 1912. *Op. cit.*, p. 225.

16. Alban Berg a Helene Nahowski, sin fecha [1908]. *Ibid.*, p. 59.

17. Alban Berg a Helene Nahowski, 1 de septiembre de 1909. *Op. cit.*, p. 134.

bién extremadamente sensibles”. Agrega Alma: “Alban Berg se parecía a Oscar Wilde de joven, y ese aspecto de adolescente le duró hasta la muerte. Algo parecido a lo que ocurría con Kokoschka”.¹⁴ En 1912, desde Praga, luego de oír *Pelléas y Melisande* de Schoenberg bajo la dirección de Zemlinsky, Berg le escribe a Helene: “Hay una sola música con la que pueda compararse la inmensa parte media, la escena de amor de tan trágico final —el segundo acto de *Tristán*. El elogio supremo para mí, como ya sabes”.¹⁵ El elogio supremo: del amor de *Tristán*, ¿qué hay también en la devoción de Berg por su maestro bienamado? En la época más difícil de su noviazgo con Helene, Berg no duda en anular una de sus raras citas para preparar el ensayo de una de sus primeras obras, previsto para esa noche en lo de Schoenberg. Lo hace mediante una breve carta que firma con un pentagrama con las notas la y si bemol: sus iniciales A y B, según el solfeo alemán.¹⁶ Mediante este anagrama donde la notación musical reemplaza el lenguaje escrito, Berg señala la prioridad, así sea fugaz, de su condición de compositor sobre la de enamorado. Poco después, Berg le cuenta a Helene sus intentos por establecer una correspondencia con Schoenberg: “Me di cuenta de que debían ser cartas íntimas y profundas, como las que te escribo a ti, claro que menos frecuentes”. Pero Helene no deberá tener celos de Schoenberg, como no debía tenerlos de la música. En esa misma carta, Berg agrega: “Me di cuenta luego de que de esas cartas sólo puede escribirse una por día, y que era a ti a quien debía destinarla”.¹⁷ Como lo indica la comparación de *Tristán y Pelléas*, para Berg la relación con Schoenberg no se establece al amparo cómplice del mito, sino como devoción hacia el creador del mito. Y la referencia de ese segundo relato de la fidelidad

14. Mahler: *op. cit.*, pp. 187-188.

15. Alban Berg a Helene Berg, 26 de febrero de 1912. *Op. cit.*, p. 225.

16. Alban Berg a Helene Nahowski, sin fecha [1908]. *Ibid.*, p. 59.

17. Alban Berg a Helene Nahowski, 1 de septiembre de 1909. *Op. cit.*, p. 134.

miento la propuesta de tutearse, Berg traza un paralelo entre Schoenberg y Johann Sebastian Bach bajo el título de “Credo”.²² “La obra que ya ha legado al mundo parece asegurar la preponderancia no sólo de su arte personal, sino de la música alemana de los próximos cincuenta años. [...] Y como no se trata de una simple afirmación sino, ni más ni menos, de una profecía, es inútil presentar las pruebas.”²³

Schoenberg y sus discípulos deben luchar por imponer una música que, al internarse por el camino del atonalismo, perturba los hábitos conservadores de la burguesía vienesa. En esa Viena “olvidada por Dios”, libran un combate abierto y encarnizado. “Después de todo, cuando Cristo murió en la cruz, asesinado por culpa de sus principales críticos, los fariseos, su triunfo no ocurrió en la imaginación, sino en la realidad de su resurrección”, dirá Berg.²⁴ La violencia física no estará ausente de esta lucha, como lo prueba un famoso concierto de 1913: la agitación que acompaña a las obras de Webern, Schoenberg y Zemlinsky se convierte en escándalo después del segundo de los *Altenberg Lieder* opus 4 de Berg. Interviene la policía, y el concierto es interrumpido antes de las *Canciones para los niños muertos* de Mahler. Durante los días siguientes, la crítica musical continúa sus ataques en los diarios. La polémica se desarrolla entonces sobre todo en el plano del lenguaje. Y no se trata sólo de saber si las obras de Schoenberg y sus “camaradas de armas” son buenas o malas, sino también por qué. El grupo busca sobre todo un espacio de difusión para su música, pero al mismo tiempo, y las dos cosas son inseparables, lucha por imponer un discurso sobre la música, un método de análisis, es decir una estética musical. Las obras atonales suelen ser percibidas

22. Alban Berg: “Credo” (1930), *Écrits*, op. cit., p. 65.

23. Alban Berg: “Réponse responsable a une question frivole” (1926), *Écrits*, op. cit., p. 94.

24. Alban Berg a Helene Berg, sin fecha [agosto de 1909]. *Op. cit.*, p. 90.

miento la propuesta de tutearse, Berg traza un paralelo entre Schoenberg y Johann Sebastian Bach bajo el título de “Credo”.²² “La obra que ya ha legado al mundo parece asegurar la preponderancia no sólo de su arte personal, sino de la música alemana de los próximos cincuenta años. [...] Y como no se trata de una simple afirmación sino, ni más ni menos, de una profecía, es inútil presentar las pruebas.”²³

Schoenberg y sus discípulos deben luchar por imponer una música que, al internarse por el camino del atonalismo, perturba los hábitos conservadores de la burguesía vienesa. En esa Viena “olvidada por Dios”, libran un combate abierto y encarnizado. “Después de todo, cuando Cristo murió en la cruz, asesinado por culpa de sus principales críticos, los fariseos, su triunfo no ocurrió en la imaginación, sino en la realidad de su resurrección”, dirá Berg.²⁴ La violencia física no estará ausente de esta lucha, como lo prueba un famoso concierto de 1913: la agitación que acompaña a las obras de Webern, Schoenberg y Zemlinsky se convierte en escándalo después del segundo de los *Altenberg Lieder* opus 4 de Berg. Interviene la policía, y el concierto es interrumpido antes de las *Canciones para los niños muertos* de Mahler. Durante los días siguientes, la crítica musical continúa sus ataques en los diarios. La polémica se desarrolla entonces sobre todo en el plano del lenguaje. Y no se trata sólo de saber si las obras de Schoenberg y sus “camaradas de armas” son buenas o malas, sino también por qué. El grupo busca sobre todo un espacio de difusión para su música, pero al mismo tiempo, y las dos cosas son inseparables, lucha por imponer un discurso sobre la música, un método de análisis, es decir una estética musical. Las obras atonales suelen ser percibidas

22. Alban Berg: “Credo” (1930), *Écrits*, op. cit., p. 65.

23. Alban Berg: “Réponse responsable a une question frivole” (1926), *Écrits*, op. cit., p. 94.

24. Alban Berg a Helene Berg, sin fecha [agosto de 1909]. *Op. cit.*, p. 90.

estética será entonces la valorización del conocimiento técnico de un “músico-pensador”.²⁷ Eso es precisamente lo que hace Berg en varios análisis de obras de Schoenberg que le encarga Universal Edition, la casa de vanguardia que dirige Emil Hertzka. Berg critica allí la idea de que el conocimiento técnico es incapaz de explicar la belleza, señalando que lo que ese irracionalismo busca es convencer de que “puesto que la belleza tradicional no puede ser demostrada de manera teórica, ¡en vano la música moderna intentará defender y justificar su fealdad gracias a la teoría!”.²⁸ En una célebre polémica con el compositor Hans Pfitzner, amigo, él también, de Alma Mahler, Berg dirá, comentando cierta *Rêverie* de Schumann: “Estoy convencido de que es posible describir la belleza de una melodía con ideas capaces de ‘facilitar la comprensión’ de toda ‘sensibilidad melódica despierta’. Claro que deberán ser ideas musicales, y no sólo expresiones sentimentales subjetivas e indemostrables”.²⁹

Sin embargo eso no resuelve todos los problemas, pues para un análisis, por más técnico que sea, siempre hace falta un lenguaje, sobre todo si se apunta a conquistar un público. Al presentar su análisis de la *Sinfonía de cámara* opus 9 de Schoenberg, Berg advierte: “Los nombres dados en el texto a diferentes temas y motivos, tales como ‘melodía llena de expresión’, ‘tema entusiasta’, ‘figura enérgica’, etc., no buscan parafrasear poéticamente su carácter, su expresión y su clima —lo cual hemos evitado a lo largo del presente estudio—, sino que son tan sólo códigos que facilitan la orientación”.³⁰ Aunque está convencido de que

27. *Ibid.*, p. 69.

28. Alban Berg: “L’impuissance musicale de la ‘nouvelle esthétique’ de Hans Pfitzner” (1920), *Écrits, op. cit.*, p. 90.

29. *Ibid.*, p. 84.

30. Alban Berg: “La Symphonie de Chambre d’Arnold Schoenberg. Analyse thématique” (1918), *Écrits, op. cit.*, p. 150.