

Música

ALBAN BERG (1885-1935) IN MEMORIAM

Por Gloria Carmona

Se cumple este año cien del nacimiento de Alban Berg y medio siglo de su muerte. Las instituciones culturales y el gobierno de Austria se han preparado para conmemorar la coincidencia de fechas con un programa de actividades diversas que comprende entre otras cosas la edición completa de sus obras y la audición de ellas a lo largo del año.

Es difícil en México darse una idea del lugar que ocupa Berg en la música europea del siglo XX. Ni sus obras aparecen jamás en la programación oficial de las orquestas, ni los intérpretes se arriesgan con música que requiere más ensayos y trabajo que cualquier obra de repertorio común, para recibir a cambio el aplauso frío y desalentador del público. Y es que el caso de Berg nos lleva al divorcio que existe aparentemente entre la música del pasado y la del presente, divorcio en nombre del que se le excluye, pero también al criterio que concede valor sólo a aquello que es gustado o preferido por el público.

No es posible referirse a Berg sin asociarlo con Anton von Webern (1883-1945) su condiscípulo y cercano interlocutor, y a ambos con Arnold Schoenberg (1874-1951), el maestro y líder, aun cuando la obra de cada uno de ellos muestre un estilo y personalidad inconfundibles. Los unió sin embargo la misma exigente y radical postura frente a la música, el mismo reto a lo establecido que Schoenberg llevó a sus consecuencias últimas al romper con los principios de sistema tonal. Se comprenderá que si el proceso histórico de la música a partir de Bach consistió en la mayor o menor habilidad y audacia del compositor para establecer esa suerte de amoroso y anhelante alejamiento-reencuentro de la tonalidad implícito en cada obra —juego que Wagner (1813-1883) llevó a la exacerbación sadomasoquista en *Tristán*—, Schoenberg hendía en la razón de ser de la música y

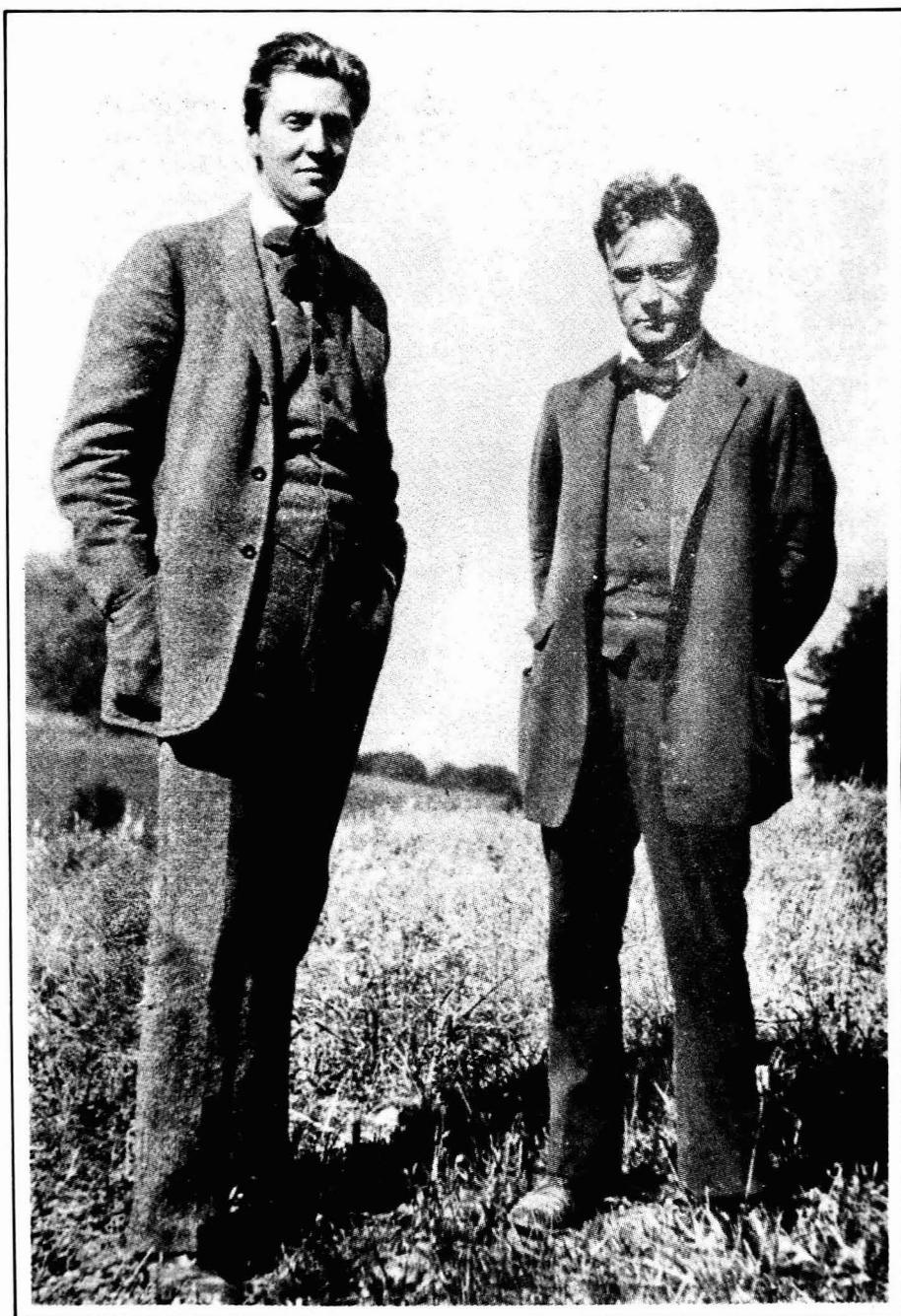
sobre todo en su principio unificador. Quince años le tomó a Schoenberg establecer la serie de doce sonidos como núcleo generador de la música. Sus conocimientos, pero sobre todo su apasionada búsqueda, rigor y cuestionamiento profundo, así como su ética intachable fueron compartidos con Webern y Berg, con quienes estableció una relación a la vieja usanza, tradición en la que Bach se había formado y a su vez educado a sus alumnos, sin excepción de sus hijos.

"Schoenberg tenía la virtud de reunir a su alrededor a sus alumnos y admiradores —relata la viuda de Gustav Mahler en sus memorias. Tenía el poder absoluto de atracción, una gran fascinación espiritual. Sus alumnos y amigos más importantes

eran Anton Webern y Alban Berg. En tiempos de Mahler éstos todavía no habían sobreladido mucho. El maestro tenía el poder y ellos lo seguían con humildad. Y él mismo tenía una sumisión igual o parecida con su maestro Zemlinsky."¹

Berg procedía de una familia de la alta burguesía vienesa que ostentaba gustos refinados. El padre tocaba el órgano y la madre cantaba. Se dice que Anton Bruckner (1824-1896) frecuentaba la casa. No obstante, Berg mostró de niño mayor inclinación por el dibujo y la arquitectura que por la música. Después quiso ser es-

¹ Mahler-Werfel, Alma, *Mi vida amorosa*. Traducción de Oswald Bayer. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1962.



Alban Berg y Anton Von Webern, 1920

critor. Con sus hermanos solía representar obras de teatro que supervisaba la institutriz polaca, entre ellas *La casa de Rosmer* de Ibsen.

Y es que a Berg le tocó vivir en la Viena de entre dos siglos marcada por el esplendor y ocaso de los Habsburgo pero también por la efervescencia de una vida cultural sin precedente.

Stefan Zweig (1881-1942) cuenta en *El mundo de ayer* cómo el cultivo de la música, la literatura y la pintura predominaba sobre lo político, lo financiero o lo militar, y cómo el teatro constituía la afición por excelencia del ciudadano medio, afición rayana en verdadero fanatismo. Asimismo, cómo las nuevas tendencias hacían irrupción. En pintura, la apertura de la *Secesión* abrió un reducto a los pintores de avanzada como Klimt y posteriormente Schiele y Kokoschka. En su inauguración y

“ante el espanto de la escuela vieja, expuso las obras de los impresionistas y puntillistas de París, del sueco Munch, del belga Rops y de todos los extremistas imaginables; de este modo se abrió simultáneamente una brecha para sus desdeñados antecesores Grünewald, el Greco y Goya. Se aprendió de pronto un nuevo modo de ver, y al mismo tiempo, en la música surgían nuevos ritmos y color a través de Mussorgsky, Debussy, Strauss y Schoenberg. Irrumpió en la literatura el realismo con Zolá. Strindberg y Hauptmann; lo demoníaco eslavo, con Dostoievski; con Verlaine, Rimbaud y Mallarmé, una hasta entonces desconocida sublimación y refinamiento de la poesía lírica. Nietzsche revolucionó la filosofía; una arquitectura más osada y libre proclamó, en lugar de la construcción clasicista sobrecargada, la edificación práctica, ausente de ornamentos. De repente el viejo orden cómodo de lo ‘estéticamente hermoso’ quedó turbado y puestas en duda sus normas, hasta entonces consideradas infalibles; y mientras los críticos oficiales de nuestros diarios burgueses ‘sólidos’ se espantaban ante estos experimentos a veces atrevidos y procuraban detener la corriente irresistible con los anatemas de ‘decadente’ y ‘anárquico’, los jóvenes nos lanzábamos con entusiasmo a las olas donde más furiosamente golpeaban. (...) Nuestra pasión, que oteaba y buscaba, inquieta, cobró un sentido: los muchachos de los bancos escolares podíamos contribuir a la lucha, participar en esos combates, a menudo torvos y rabiosos, por el nuevo arte. Dondequiera que se realizaba un ensayo —como el estreno de un drama de Wedekind o un recital de versos de la nueva lírica—



ocupábamos infaliblemente nuestro lugar, presentes no sólo con nuestra alma, sino también con nuestras manos.

“Pero había algo más que nos interesaba y fascinaba sin medida en el nuevo arte: el que casi exclusivamente fuera un arte de gente joven. (...) Gerhart Hauptmann, surgido repentinamente del anonimato absoluto, dominaba a los treinta años la escena alemana; Stefan George y Rainer María Rilke tenían a los veintitrés años —es decir, antes de que la ley austríaca conceda la mayoría de edad— fama literaria y un séquito fanático. En nuestra ciudad misma se formó de la noche a la mañana el grupo de la *Joven Viena*, con Artur Schnitzler, Hermann Bahr, Richard Beer-Hofmann, Peter Altenberg, con quienes la cultura específicamente austríaca halló por primera vez, gracias al refinamiento de todos los recursos del arte, una expresión europea. Pero había, sobre todo, una figura que nos fascinaba, seducía, embriagaba y entusiasmaba: el maravilloso y sin par fenómeno de Hugo von Hofmannsthal, en quien nuestra juventud vio realizarse no sólo sus máximas ambiciones, sino también la absoluta perfección poética en la imagen de un ser de casi nuestra misma edad.”²

Seguramente muchos deslumbramientos se apagaron con el tiempo. Lo que interesa de la cita es el tono del fervoroso y original postromántico, contemporáneo de Berg, que fue Zweig, así como el clima que prevalecía en el ambiente. Todo ello explica en gran medida las preferencias artísticas de Berg y las características de

su estética, porque lo cierto es que pese a lo renovado o revolucionario de la técnica dodecafónica que Berg siguió y empleó en forma ecléctica, la música de Berg reproduce en un postrer deslumbramiento ese clima postromántico que habría de tener, junto con la música de Gustav Mahler (1860-1911) y las obras de la primera época de Schoenberg, destellos insuperables.

Pero si la música de Berg representa el “vino nuevo en odre viejo”, la de Webern en cambio va más allá de lo que el propio Schoenberg soñó jamás. Su influencia, decisiva en la vanguardia europea de los sesenta, abrió perspectivas inagotables en la creación y reflexión sobre el fenómeno sonoro. De su medida excepcional da cuenta el trozo siguiente tomado de una carta a Berg:

“He estado en Hochschwab. Fue maravilloso. Porque no me significó ni deporte, ni diversión, sino algo muy diferente: la búsqueda de lo más alto que quisiera tener dentro de mí, o lo que en la naturaleza corresponde a lo que deseaba como modelo de mí mismo. El valle profundo de sus montañas de pinos y sus plantas misteriosas. Esto último tiene para mí un atractivo enorme. No porque sean hermosos. No es la belleza del paisaje y de las flores en el usual sentido romántico lo que me emociona. Mi objetivo es el hondo, fundamental, inagotable significado en todo, especialmente en estas manifestaciones de la naturaleza.”³

² Zweig, Stefan. “El mundo de ayer”, en *Obras completas*. Editorial Juventud. Barcelona, 1952.

³ Carta de Webern a Berg fechada el 1o. de agosto de 1919, en *Letters of Composers Through six Centuries*. Compiled and edited by Piero Weiss. Chilton Book Company. Philadelphia, 1967.

No es abundante la producción de Berg. Esto se debe, más que a otra cosa, al rigor y entrega puestos al servicio de una convicción profunda y original. Tan cierto como en 1904, cuando entró en contacto con Schoenberg, Berg era autor de un buen número de *lieder* que reflejaban un talento innato y fluido.

No fue sino hasta 1906 que Berg acordó el *opus 1* a la Sonata para piano, obra que evidencia lo que serán las cualidades musicales más excepcionales del compositor, esto es, la capacidad extraordinaria de invención, organización y desarrollo temáticos, el trabajo preciosista de los motivos musicales, el cuidadoso manejo de las proporciones, como si Berg intentara conferir a la construcción temática, en su forma más elaborada y compleja, el principio de cohesión musical necesario que le permitiera levar anclas de la tonalidad. No es casual, pues, que la Sonata haya quedado como la primera y única obra tonal del compositor.

De igual manera, la complejidad caracteriza la escritura orquestal de las *Cartas postales* de Peter Altenberg Op. 4 (1912) y las Tres piezas Op. 6 (1914), primeras obras realizadas para gran orquesta. Y es que Berg elude la duplicación de partes para dar a cada instrumento una voz propia e independiente, lo que a menudo acarrea una acumulación sonora, en detrimento frecuente de la claridad y nitidez de los dibujos.

Stravinsky escribió de las Tres piezas: "Si pudiera atravesar la barrera del estilo, el clima emocional de Berg que me es totalmente ajeno, preveo que se me revelaría como el compositor más dotado de este siglo desde el punto de vista de la forma. Sobrepasa sus propios moldes.

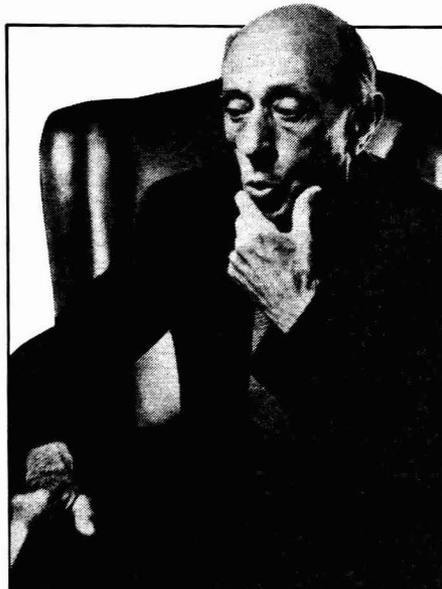
"En estas piezas la personalidad de Berg está ya madura y refleja un aspecto más rico y libre de su talento que en las composiciones seriales. Cuando se piensa qué tempranas son, 1914, Berg tenía 29 años. Son milagrosas. Me pregunto cuántos músicos las han descubierto hoy, treinta y cuatro años más tarde".⁴ Setenta más tarde nos haríamos la misma pregunta.

Berg escribirá inmediatamente después las que constituyen sus tres creaciones fundamentales: la ópera *Wozzeck* (1921), el *Concierto de cámara* (1925) y la *Suite lírica* (1926).

Para la realización de *Wozzeck* Berg tardó dos años en reducir a quince las veintiseis escenas del drama de Geor Büchner.

la obra monumental no sólo por sus dimensiones y cualidades dramáticas propias de la música de Berg que adquieren en ella el acento que les corresponde, sino por la expansión y trabajo de la forma realzada en un acabado verdaderamente inconsútil.

Dividida en tres actos, el primero consta de cinco escenas montadas en siete piezas características: —suite, rapsodia, marcha militar y *berceuse*, pasacalle y rondó— que describen musical y teatralmente las relaciones del protagonista, el soldado Wozzeck, con los personajes del drama. El segundo, el más largo de los tres, está constituido por los cinco movimientos de una sinfonía: —allegro de sonata, fantasía y fuga, largo, scherzo, rondó—, mientras que al tercero lo conforman diferentes invenciones: invención sobre un tema, sobre un



Arnold Schoenberg

sonido (el famoso *si* repetido constantemente hasta el aterrador efecto total que traduce el asesinato de María por su amante Wozzeck), sobre un ritmo, sobre un acorde, sobre una tonalidad y finalmente sobre un dibujo métrico.

"Debería atribuírsele a cada escena, a cada música de entreacto un rostro musical propio e identificable, una autonomía coherente y claramente delimitada —escribió Berg."⁵

"Aunque se tenga un conocimiento de las múltiples formas empleadas en esta ópera, del rigor y lógica con que fueron elaboradas, de la habilidad puesta en juego hasta en el menor detalle, desde el momento en que se levanta el telón hasta que cae por última vez, nadie del público debe advertir que se trata de fugas e invencio-

nes, suites y sonatas, variaciones y pasacalles; su atención debe estar fija en la idea de esta ópera que trasciende el destino individual de Wozzeck, lo que creo que he logrado."

El rigor de construcción formal y el trabajo motivico minucioso son llevados por Berg hasta la manía en el *Concierto de cámara* para violín, piano e instrumentos de aliento, escrito bajo la sombra cabalística del número 3 y sus múltiplos. Así por ejemplo, el material temático está configurado por tres nombres:

Arnold	SCHOENBERG	la-re-mib-do-si-sib
Anton	wEBERn	la-mi-sib-mi
Alban	BERG	la-sib-la-sib-mi-sol

"que asumirán un rol importante en el desarrollo melódico ulterior" —según palabras del compositor. De igual manera, tres son los movimientos de que está integrado el *Concierto*, a tres familias principales está encomendado (cuerda, teclado, instrumentos de aliento). La obra consta de 960 compases, que corresponden 240 para el primer movimiento, 240 para el segundo y 480 (el doble) para el tercero, todos múltiplos de tres, mientras que en su armonía intervienen pasajes tonales, atonales y dodecafónicos. El resultado, sin embargo, no tiene paralelo, salvo quizá con la *Suite lírica* para cuarteto de cuerda, probablemente porque su rala instrumentación permite un lucimiento mayor de la calidad y trabajo del dibujo motivico, los aciertos en el color y efectos sonoros, el aprecio de un clima misterioso, nuevo, sombrío.

Berg dejó inconclusa la composición de lo que sería su segunda ópera, *Lulu*, imaginada a partir de dos obras de Wedekind que el compositor fundió en una sola, a instancias de dos encargos, uno de ellos el *Concierto* para violín, dedicado a la memoria de Manon Gropius, hija de Alma Mahler y el arquitecto Walter Gropius, muerta a la edad de 18 años.

Terminado en agosto de 1935, el *Concierto* se estrenó en el festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea de Barcelona en abril de 1936, cuatro meses después de fallecido el compositor. Su inmediata aceptación tiene mucho que ver con su eclecticismo. En efecto, la construcción serial tiene efectos tonales que Berg maneja con una consciente ambigüedad. Nada menos el autor concluye la obra con variaciones sobre el coral de Bach *Es ist genug* cuya armonía tradicional y serial alternan en una extraña y surgente transfiguración.

Vale la pena recoger aquí la presencia de Berg consignada en diferentes momen-

⁴ Samuel, Claude. *Panorama de l'Art Musical Contemporaine*. Editions Gallimard, 1962.

⁵ Berg, Alban. *Écrits*. Traduits et commentés par Henry Pousseur. Editions du Rocher, Mónaco, 1957.



Hugo von Hofmannsthal, Raimundo —casado con una lady Astor—, porque no quería que pasáramos las fiestas solos.

“Como siempre me levanté temprano. Delante de la puerta encontré los matutinos. Los levanté y ví en seguida, en la primera página, el retrato de Alban Berg y el relato de su muerte.

“No desperté a Franz Werfel y lloré sola. No sabía cómo decírselo.

“Hacia tiempo que Alban Berg sufría de furunculosis. Su mujer lo curaba. Pero esta vez le había ido mal. Le supuraba todo el cuerpo cuando lo llevaron al hospital. El pobre sufrió terriblemente; le tuvieron que cortar por todo el cuerpo, realizaron una operación tras otra, pero fue demasiado tarde.

“Alban Berg fue seguramente el más talentoso de todos los discípulos de Schoenberg; probablemente el más destacado de aquel tiempo. Además de un gran talento poseía alma.

“El réquiem para Manón resultó ser el suyo propio, porque después del concierto para violín no escribió nada más.

“Por eso *Lulu* quedó inconclusa.”

Pero fue Stravinsky el que sin duda escribió el testimonio musical más elocuente, testimonio que hace extensivo a Webern:

“Poseo una fotografía de Berg y Webern juntos: que data de la época de la composición de las Tres piezas para orquesta. Berg es alto, desgarbado, demasiado bello; Webern pequeño, sólidamente plantado, miope, los ojos bajos. Berg con su corbata flotante nos revela su temperamento de artista; Webern calza zapatos de campesino cubiertos de barro, lo que revela para mí algo profundo. Mientras observo esta fotografía no puedo dejar de recordar que pocos años después ambos murieron prematura y trágicamente luego de años de pobreza, de olvido, de exilio musical en su propio país. Según lo que me contó su hija, hacia el final de su vida Webern visitaba con frecuencia el cementerio de Mittersill donde fue enterrado y desde ahí veía apaciblemente las montañas; y en sus últimos meses Berg dudaba que su enfermedad fuera mortal. Comparo el destino de estos hombres: fueron indiferentes a los gustos del mundo y escribieron una música que dará a nuestro medio siglo un lugar prominente en la historia; lo comparo a las “carreras” de los directores de orquesta pianista, violinista, que no son más que excrecencias... Entonces esta fotografía de dos grandes músicos, de dos espíritus puros, de dos elegidos, me devuelve un profundo sentido de la justicia.” ♦

tos en la autobiografía de Alma Mahler:

“Desde hace años, Alban y Helene Berg se han convertido en mis más íntimos amigos —escribe—. Eso sucedió en seguida después de la muerte de Gustav Mahler; antes se habían mantenido distanciados por timidez y humildad. Ambos provenían de familias refinadas.

“Helene, su mujer, era hija del emperador Francisco José y de una joven y hermosa canastera —debía ser cincuenta años menor que él— que su Alteza conoció accidentalmente durante un paseo por los jardines de Schönbrunn a las cuatro de la mañana. El emperador Francisco José tenía por costumbre pasearse por el parque todos los días a esa hora.

“Helene tenía también un hermano, bautizado con el nombre de Francisco José. Ambos eran hermosos como serafines, por dentro y por fuera. Dos seres elegidos, y por eso mismo sensibles en extremo.

“Alban Berg se asemejaba al joven Oscar Wilde y ese aire juvenil lo acompañó hasta su muerte. Un fenómeno parecido al de Kokoschka.

“En el otoño de 1935, año tan desgraciado para nosotros, Franz Werfel y yo viajamos a Nueva York —los dos completamente abatidos por la pérdida de Manón— para asistir a los ensayos de *Eternal Road*. Nuestro amigo Rudolf Kommer notó nuestro estado anímico. Pocos días antes de Navidad nos hizo invitar por el hijo de

Cine

NOSTALGIA DE LAS PALOMITAS

Por Leonardo García Tsao

Cuando uno se enfrenta a la miseria de la cartelera cinematográfica de la ciudad de México, se antoja la idea de que una videocassetera es la vía de escape para el interesado en cine. Al menos, eso fue lo que yo pensé. Hasta que no me conseguí una.

En realidad, eso de las videocassetas es como uno de esos chistes de la buena y la mala noticia. La buena es evidente: el videocassete ha transformado radicalmente el concepto de la telecomunicación, del entretenimiento doméstico y, para los fines de este artículo, del cine por televisión. Al poseer uno de estos aparatos —cuyo funcionamiento sigue siendo para mí un misterio— uno cobra algo de autonomía. Ya no se depende totalmente de lo que otras personas dispongan programar en salas de cine o en televisión. Uno puede, hasta cierto punto, hacerse de sus películas favoritas, tener una especie de cine-teca privada, conseguir ver películas que



Foto: Diego Guítko